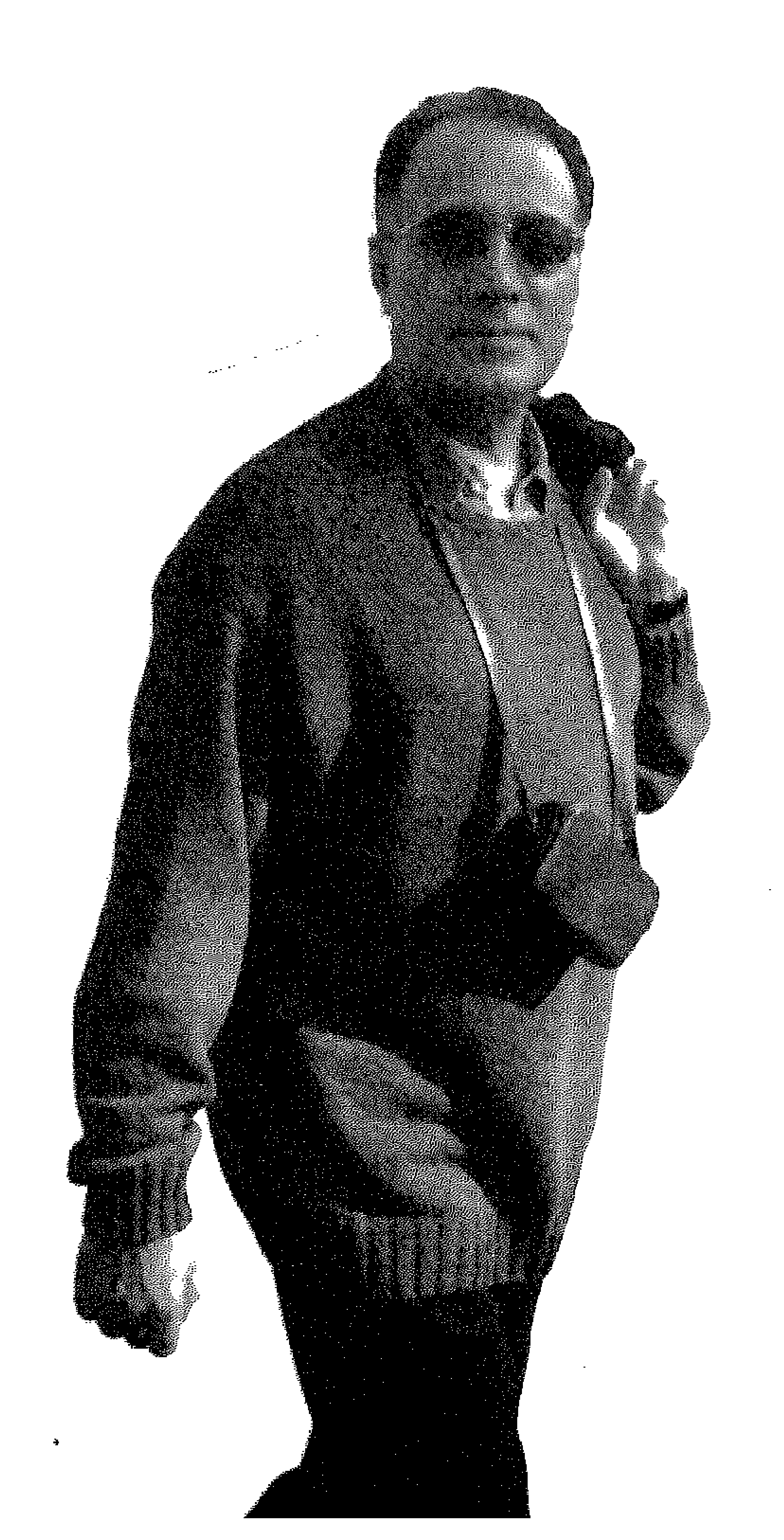
فجـر يعقوب

عباس كياروستامي
فاكهة السينما الممنوعة



المكتبة السينمائية ③



عباس كياروستامي

فاكهة السينما الممنوعة

عباس كياروستامي

فاكهة السينما المحرمة

تأليف: فجر يعقوب

الناشر: دار كنعان

للدراسات والنشر والتوزيع

دمشق – ص.ب 443 هاتف: 2134433 (11 - 963 +)

فاكس: 3314455 – 2134433 (11 - 963 +)

E-mail: said.b@scs-net.org

الطبعة الأولى: 2002 / 1000

التنفيذ : دار كنعان (دمشق)

إخراج: لبنى حمد

صورة الغلاف بعدسة المؤلف

يمكن الاطلاع على كتب الدار ومنشوراتها على صفحة الشبكة التالية:

http://www.furat.com

فجر يعقوب

عباس كياروستامي

فاكهة السينما الممنوعة



أين يسكن الصديق

ستذهب إلى آخر هذه الطريق

التي تتبدى وراء سنوات المراهقة

وسوف تستدير صوب وردة العزلة

وتتوقف على بعد خطوتين منها . .

عند كعب نبع تنبجس منه أساطير الأرض .

سترى طفلاً جاثماً فوق صنوبرة . ستراه

وهو يتسلق راغباً في خطف بيضة من عش النور

وستسأله أين يسكن الصديق . . ؟!

زوهراب سيبهري

إلى الطفل الشهيد فارس عودة :

لا أعرف من هو مصوّرك المفضل؟

ولا أعرف من هو مخرجك أيضاً.. ومن هم نجومك الكسالى المفضلين، لكنني أعرف أنك تبحث وحدك في عشّ النور عن سرّ الصورة من دون إطار ذهبي..!!

فجر

كلوز - أب:

ميثولوجيا السينما الرابحة

بمثابة تقديم خاطئ

Close – up (GB), Close – up view (us), «mug shot», «X-Ray» gros plan m

«هي اللقطة التي تبدو كبيرة على الشاشة، وهي بالنسبة للإنسان عبارة عن اللقطة التي تعرض الرأس حتى الكتفين، وبالنسبة للأشياء هي اللقطة التي تظهرها بحجم كبير، وهي أقرب وأكبر من اللقطة المتوسطة، ويذهب البعض إلى تسميتها باللقطة الدانية»(*).

❖ ❖ ❖

.. .. والعنوان، عنوان الكتاب لا يعد عرض حال خاص بالمخرج الإيراني عباس كياروستامي صاحب فيلم «كلوز - أب» الشهير، وإنما هو مقصده في البحث من خلاله عن ميثولوجيا الفيلم، في سابقة لم تعهدها

(*) Close – up كما ورد تعريفها في معجم الفن السينمائي - أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1973.

سينمات الدول النامية، وغير النامية -باستثناء قلعة هوليود التي أرست في هذا السياق ميثولوجيا خاصة بها- والحديث عنها ليس من اهتمامات هذا الكتاب، الذي يعتبر في مقدمة قد يشوبها الخطأ، إن اللقطة المقربة Close – up، ابنة النيغاتيف المحظوظة، إنما هي ربح أساسي ومستوفٍ لشروطه، وهو ينضاف إلى سينما الإنسان، السينما التي تدقق بمحتوى الانكسارات الكبيرة للروح، ومفادها لا يظهر إلا بلقطة حرّيف من هذا النوع.

وإخلاص كياروستامي لهذه اللقطة في هذا الفيلم، إنما هو إخلاص لروح السينما بكل إحباطات إنسانها ووهنه وهمومه وجزئيات حياته الدقيقة المكونة من دنو الأرواح القلقة، والذهب الخفي في عالم مدهش لا يدخله إلا مبدعون متملكون لبلاغة نهر السينما وفنها العظيم.

❖ ❖ ❖

السينما كانت هنا من قبل.. لا تبرح التفاصيل أو تغادرها، والناس أصحاب النبض الفيلمي الوثّاب مثل القلب العاشق لا يبارحونها خطفاً أو جرياً وراء مراهقة متألقة بخفرها. وإنما يكمنون في صدر اللغة ذاتها طمعاً في المكاشفة البصرية، وفي سعفة الرواء والارتواء. فـ«سابزيان» ابن اللقطة المقربة ووليدها الشرعي، إنما هو ابن التماهي غير المحظوظ مع معشوقة تجاوزت كل سني الخفر، وقد قفزت عن المائة. فهو عامل بسيط ويحب السينما، وبوسعه أن يتنكر في شخصية المخرج الإيراني محسن مخملباف الحقيقية، ليثير حساسية قائمة في المزج بين الواقع والمتخيل السينمائي في أعماق الناس، والتي لا يكشف عنها إلا بلقطة close – up. لقطة تظل تحوّم من حوله، وتكشف عن ثباته وإصراره وعشقه رغم وجود

القوانين الصارمة المحيطة به، والتي تصنفه معادياً للمجتمع، ومحتالاً، وشريراً، ومتكسباً من وراء السينما، إن قيامه بحركة استعراضية طويلة أمام الكاميرا في نهاية الفيلم، في اللحظة التي يركب فيها وراء مخملباف على دراجة نارية، ما هي إلا لقطة تذكير، بأننا نعيش غواية السينما و«أحقادها» الملونة، رغم ظهوره حائراً وقلقاً على حياءٍ من الورود المنتقاة من قبله.. والتي ستقدم للعائلة التي وقعت في شباك حيلته.. واحتياله عليها، وعلى المخرج، والضوء، والكاميرا، والقاضي الحقيقي المتيم بسينما مخملباف.

«كلوز – أب» عباس كياروستامي هو لقطة مكبرة لروح الإنسان البعيد، غير الموجود واقعياً بين الناس، رغم واقعية الحادثة. وهو في تقريبه لهذه الروح، إنما يعيد تصنيف ضراوتها وخفتها، إن استجابت لهذا التصنيف الخاص، فالمخرج-يذكرنا بصوته الخفيض، بمغزى اختياره للقطة المقربة في الفيلم، بحضور المتهم والقاضي وأفراد العائلة، وبمغزى إعادة تمثيل المحاكمة من جديد.

اللقطة المقربة تلعب «دوراً أخلاقياً»، وهي تعبّر عن سابزيان، بسابزيان نفسه، والقاضي بالقاضي نفسه. والصوت – صدى الروح، صوت كياروستامي نفسه. هنا يصبح الدور بمثابة دافع لتلقائية الحياة التي تصنع ميثولوجيا رابحة إن عبرت عن موجودات الفيلم بالأدوات ذاتها. فالفيلم المكبر هنا هو تمرير لروحية الإنسان البسيط، المُهمّش الذي لا يحس بوزنه الطبيعي، أو هو يفتقده في بعض المواعيد الإنسانية التي تتغير بتغير زوايا اللقطة المكبرة، إن ظل هذا (المحتال الخلاّق) محتفظاً بانسجام وتوازن لا ينقصه سوى متعة الفرجة، ومتعة القاضي بإعادة بعث المحاكمة من ألفها إلى يائها سينمائياً، وهو ينسى مهمته الأصلية ويجري متقطع الأنفاس أو كاملها وراء السحر السينمائي،

ويصوّر أدراج الفيلم، ليلتقط ربما للمرة الأولى في حياته الشيفرة السينماتوغرافية التي تتيحها اللقطة المقربة في هذا الفيلم. إنه يشذب لحيته متأملاً بسبب محاولة تلمس مفهومية اللقطة التي تحفظ روح المكان، بالرغم من ضيقها به.. وتحفظ روح المحاكمة، وروح المتهم نفسه الذي يغوي المخرج ليحافظ بدوره على مسافة فاصلة بينه وبين الشهود – الناس، لأن الذاكرة الفيلمية هنا قادرة -وهذه طبيعتها- على المحافظة على نقاء سابزيان وحمايته من فطرة الخدش، الذي تظل اللقطة المقربة بالنسبة إليه أقصى عقوبة ينزلها به المخرج – القاضي، ذلك إن السحر لا ينقلب على الساحر هنا، فالمحتال تعنيه مسألة التعبير عن الروح بالدرجة الأولى، وهو يشعر بسموّها الأخلاقي رغم هامشيته وقلة حيلته رغم «إبداعه»، ولا يطير من أمام الكاميرا ليزين ادعاءاته بالحديث عن تفاصيل كثيرة قد لا تعني القاضي المتطيّر من إجاباته القاطعة، وتتركه على حاله في تشذيب لحيته وإعادة النظر في حالته، على أنه ممثل سينمائي دعيّ، وله مكانة اجتماعية قد لا تتناسب مع ادعاءاته بخصوص المهنة التي انتسب إليها زوراً.

اختيار كياروستامي للّقطة المقربة، إنما هو اختيار أخلاقي وفني يدعم فكرة الميثولوجيا الفيلمية التي تنبثق منها أفلام السينما الإيرانية الجديدة لتؤكد إن هذا النوع من السينما المنتج في عالم ثالث أصبح مكبراً وقريباً من الروح، وبوسعه أن يجد طرائقه المثلى في الإظهار والتعبير والكلام، وأن يعبّر عن روحه القلقة بالنيغاتيف المظهّر والكادر الذهبي. وبوسعه أن يصحح ألوانه بتعدد نبرات الصوت المتفوقة من دون «دوغما أوروبية»، ومن دون حمّى الحالات المفترقة بشكل أو بآخر مع ميثولوجيات هوليوود الطوطمية.

ويصبح السؤال عندئذٍ مفتوحاً بدرجتين: هل تتحرر روح الإنسان

من اللقطة المقربة، أم تتحرر اللقطة المقربة من شر الإنسان وأنانيته وتخضع الأرواح المتماسكة لتقانة براءة الرؤيا، وهي تغيّر مواعيد أبطالها في الظهور التدريجي والاختفاء التدريجي، وفي الفواصل المونتاجية والمونولوجات والحوارات السامية المعبّر عنها في بطون الكتب الإخراجية؟!

❖ ❖ ❖

هل كانت اللقطة المقربة تعنى بوجه سابزيان أم بروحه؟ وهل الكتاب لقطة مقربة عن روح كياروستامي أم عن أفلامه؟ سؤال إحلالي يتوق إلى الانعتاق الحر من أكاديمية اللقطة، ومن أكاديمية الانتباه الإنساني. ولكنني أعتقد إن اللقطة كانت لروح سابزيان، فالكاميرا ذات العدسة المغلقة، هي من كانت تدقق في ثنايا روحه الفوارة، وتنبشها، وتكشف عن حقيقتها. أما تلك الكاميرا التي تقف على لقطة مقربة للوجه، فإنها كانت تمثل التقانة المخادعة فقط، ولم تكن تعبر عن سابزيان الحقيقي.. المحتال والممثل وعاشق السينما والعامل البسيط الذي يضلل القوانين والمجتمع.. والفن السابع. أما بالنسبة إلى كياروستامي، فالفيلم هو محاولة للنبش في روحه، وفي أفكاره التي لا تغيّر من مواعيد قدوم الإنسانية على متن هذه اللقطة الأسطورية المقربة والمكبرة ملايين المرات.

❖ ❖ ❖

تنتج السينما الإيرانية الآن حوالي 60 – 80 فيلماً روائياً في العام، وهي تلقى قبولاً جيداً في الغرب.

طبعاً لا نسلم في هذه «المقدمة الخاسرة» إن السبب الرئيسي في ذيوع هذه الفاكهة السينمائية، وانكشاف أسرارها الماتعة على الملأ، إنما هو البحث عن المعارضين للنظام السياسي في إيران. فهذه السينما التي يوجد بالتأكيد في صفوفها معارضين ومتذمرين قد فرضت نفسها بنفسها لأنها سينما الناس بالدرجة الأولى، أو هي بتعبير أدق سينما الإنسان، والمعارضون الذين يقولون شيئاً بحق هذا الإنسان، إنما يقولونه تحت شمس بلادهم، وغيومها، وأشجارها، ومياهها دون لفٍّ أو مداورة.. وهذا التأكيد لم يخفف من سحر هذه السينما، فهي متفوقة بتقاناتها وبساطتها، ومتفوقة بموضوعاتها، وهذا يكفي لتولي موقع يليق بها في كل مكان تصل إليه.

صحيح أن الغرب مشغول من جهته بالتعرف على السحر الإيراني في منتصف الطريق وبأساليبه هو، فقد يجد نغماً هنا، أو هناك، أو قتامة في روح الصورة، أو ما هو ممنوع هنا، ومرغوب هناك. ولكن عباس كياروستامي لا يوافق من جهته على استنتاجات مغلوطة بشأن (سينما الأطفال).. سينما الوعي والمعاناة والتلقي في الأماكن الخلفية للمدن الكبرى، والتي قد تكون هروباً من (رقابات النظام الأصولي المتشددة والمتعددة) في إيران - كما يذهب بعض النقاد الغربيين، ولكنه يوافق من جهة أخرى على أن الأفلام الجيدة التي تهم الكبار بالدرجة الأولى والتي توزع دولياً لا تتجاوز ما نسبته 10٪، وهذه نسبة ضئيلة إن انضافت إلى معادلها من أفلام يقوم الأطفال فيها بالوقوف أمام كاميرات مخرجين عارفين للسر المكنون.

وقد حصدت هذه السينما حتى الآن أكثر من 30 جائزة عالمية، بما فيها سعفة كان الذهبية لعباس كياروستامي عن فيلمه (طعم الكرز) عام 1997.. وهو ليس المفضل في يقينية المخرج، الذي ينظر إلى فيلم (بين

أشجار الزيتون) بعينين مفتوحتين، ولكن شركة ميراماكس الموزعة، والتي لا تهتم في حساباتها وتصنيفاتها السينمائية بالنتاجات الفقيرة، والتي تهلّ من واقع ميثولوجيات العالم الثالث، هي السبب في إخفاقه على هذا الصعيد.

ويظل الأهم -في هذه الإشارة- إلى أن هذه السينما قد خلقت مؤلفيها وموضوعاتها.. وأسواقها، فهي تُوزع في مشرق الأرض ومغربها باتقان وبراعة ومهنية منتظمة، وتُباع في أسواق مختلفة تمتد من تايلاند حتى فرنسا.. وكل هذا مردود إلى أسباب بسيطة، فهذه سينما الإنسان التي يقف وراء صناعتها وتدبيجها وتعشيقها، حرفيون وصُنّاع مهرة، يخلقون بالتتابع اللفظي والمرئي في أفلامهم حرقة الميثولوجيا المعادلة لأسباب وجودهم وحقهم في الإبداع والتساؤل والحياة.

❖ ❖ ❖

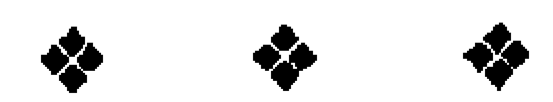
من طرائف هذه السينما، أنها ولدت في بلاد البنغال، في ثلاثينيات القرن الماضي - لا نتحدث عن محاولات سينمائية في المستهل(*)- على أيدي أثرياء إيرانيين كانوا يوظفون أموالهم في صناعة سينما إيرانية (محلية)، ولكنها مطعمة بالتوابل الهندية في أحياء خاصة بمهاجرين إيرانيين كانوا يعيشون في الهند.

وقد تمكنت هذه السينما من الاحتفال بمئويتها على طريقتها الخاصة، وهي أخذت تتربع على عرش الطاووس السينمائي في ظرف عقدين من الزمن، بعد أن رتبت إشاراتها، وأسرّت برموزها الكاشفة على الملأ، فالذين يعملون في إيران أنتجوا أفلاماً أفضل بكثير من الذين انطلقوا

(*) أول فيلم إيراني «فتاة من لورستان» من إخراج عبد الحسين بسنتا. وأول صالة عرض في طهران تم افتتاحها عام 1904.

وراء سحر جياد الغرب وتعقيداته.. وعقده، فهؤلاء خسروا هناك السحر الإيراني الخاص، ولم يربحوا سحر الغرب ومشتقاته الأخرى، فيما ربح أقرانهم (الداخليين) الذين استردوا سينماهم من التيه الاختياري بين أسواق المتعة والتجارة والإباحة الصلبة المعلقة على جدران الحيل والتحايل سحر الميثولوجيا الخاص بواحدة من أهم سينمات العالم الثالث، هذا العالم الذي بدأ يفقد سينماته ومواعيد أبطاله بالتدريج، نتيجة انقصاف وتيرة الإنتاج وهبوطه إلى مستويات تعادل الصفر في بعض بلدانه، فيما غرقت صالاته المعتمة بشكل مشكوك فيه، في دوامة استيراد أسوأ الأفلام الأمريكية -التي تربح أوسكارات في بلد المنشأ-. وهو لم يقم بتحصين أسواقه، أو يفكر بحلول على صعد الإنتاج والاستيراد والتوزيع إلخ.. بل استرخى في انتظار منعة الوارد السينمائي المهيب..!!

لم تقف الدول النامية في وجه الخدع والمآثر التقنية المروعة، فانقصفت أعمار مخرجيها، وماتت معهم أحلام وأفلام التنوّع والتأصل الإنسانيين.. وكذا الحب والجمال ربما..!!؟



هذه اللقطة المقربة لا تشكل دعاية مكبرة لأحد، فبالتأكيد سوف يظل هناك مخرجون غير راضين عن مستويات في الأداء السياسي والاجتماعي في بلادهم -وهذا شأن خاص بهم- والبرهان السينمائي الوحيد بين أيدينا هو (طعم الكرز المنوع)، أو حجم المشاكل في القاع التي ينهالون عليها ويغوصون في سراديبها غير الوردية. وقد يبحث أحدنا عن تفسيرات كثيرة، والكل له استنتاجاته في مجال التدقيق بمحتوى الأفلام على شاكلة كل السينمائيين المرموقين في هذا المجال،

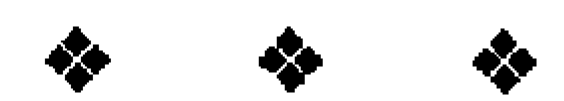
فقد يرى البعض في استدعاء عباس كياروستامي لقصائد زوهراب سيبهري في أفلامه شكلاً من أشكال المعارضة السياسية، يتجلى في إعادة الاعتبار لشاعر يُشاع أنه قضى في ظروف غامضة.. وسيذهب البعض إلى رؤية (سائق الدراجة) الأفغاني لمحسن مخملباف عدواً للثورة الإسلامية الإيرانية.. وبالتأكيد سوف يعتقد البعض أن (ديت) أبو الفضل جليلي هو الفيلم المسؤول عن شهرته في الغرب بمجرد تناوله قصة رمزية عن وضع المرأة في إيران. وربما يقرأ أحدنا في حوارات الممثلة الإيرانية نيكي كاريمي إشارة إلى نوع من المعارضة الرسمية للسياسة الإيرانية لمجرد. أن يلتصق بها لقب مارلين مونرو إيران..!!

عباس كياروستامي حقق أفلاماً مهمة في زمن الشاه المخلوع، ولم يغادر بلاده حتى في ظروف الحرب العراقية - الإيرانية المجنونة. وهو باقٍ هناك حتى اللحظة (فالأشياء تتغير في إيران) على حد تعبيره. وبوسعه الاحتفاء بالموسيقى الكلاسيكية، التي يحب، فهي مثل السماء ملك لكل الناس، وبوسعه التغلغل في قرى أكراد إيران ليقول شيئاً عنهم. والممنوع هناك قد يكون مرغوباً هنا، إن قلبنا استعارة جليلي رأساً على عقب. فالميثولوجيا، إن كانت رابحة بالمعنى الإنساني تظل ميثولوجيا الأشخاص الواقعيين الذين لا طائل من النظر بأرواحهم إلا عبر اللقطات المقربة.. وهي مهمة صعبة يحاول هذا الكتاب فيها تذوق الطعم الممنوع للفاكهة الممنوعة عبر الحديث عن بعض أفلام عباس كياروستامي، التي توفرت لنا رؤيتها عبر أشرطة الفيديو المنزلية.

❖ ❖ ❖

لا نزعم في تذوق الفاكهة الممنوعة، إن اللقطة المقربة، أحاطت

بتجربة المخرج الكاملة، فالإحاطة بأفلامه كلها مسألة صعبة إن لم تكن مستحيلة بحكم تنافر الأسواق وتباعدها رغم أحقيات الاقتراب وضروراته، ولكن هذه مسألة بغاية التعقيد تخضع فيما تخضع للتوزيع والإنتاج والسياسات الغربية التي تحكم منطق دول العالم الثالث وتجرها إلى قيعان الأسى الباردة. وقد أثار كياروستامي في مؤتمر صحفي في دمشق نقطة مهمة تتعلق بغياب الأفلام الإيرانية عن الجمهور العربي واستيراد الأفلام الأمريكية، وإن كان لم يبدِ استغراباً من جماهير الشباب المنشغلة بهذه الأفلام في كل مكان من العالم. (تيتانيك أحدث هستيريا في صفوف الشباب الإيرانيين لدى عرضه في إيران) فالصالات الفرنسية شبه مغرقة ومستغرقة بها، وهي تعرض ما نسبته 90٪ منها. أما في ألمانيا، فالوضع هناك كارثي، إذ أن الصالات تعرض 97٪ منها، وهي نسبة لا تحتمل في مجرى صناعة أي سينما محلية.



على أية حال، يظل طعم الكرز متضوعاً في سماء المنع رغم حصوله على السعفة الذهبية[*]، ذلك إن الحديث المبتسر عن (السينمات الميتة) غير المرغوب تفخيمها لضيق ذات اليد ولفسحة في المكان، لا يقصد إلا الأرواح الهائمة والخجولة المتوارية في تلك الأفلام التي يغادرها كياروستامي ويعود إليها.. وهي السينما المخنوقة التي تطل على الحياة -الحياة فقط- من ثياب اللقطات القريبة والمتوسطة والعامة والعامة البعيدة، لأن مقدمة اللقطة المقربة، ربما كانت وهماً، أو خيالاً سابحاً في الفضاء.. وربما كانت خاطئة من الأساس..!!

[*] في حينه منع فيلم طعم الكرز من المشاركة في مهرجان كان السينمائي، لولا تدخل وزير الخارجية الإيراني في الساعات الأخيرة وسماحه بسفره مع مخرجه إلى فرنسا.

تلك الأحاسيس الرائعة

عباس كياروستامي صاحب الأحاسيس السينمائية الرائعة والاستئلاف البصري الأعلى على مستوى الصقع الإيراني. جاء إلى الفن السابع من الفن التشكيلي وصناعة الإعلانات التجارية، فقد عمل مصمماً محترفاً للأفيشات في كبرى شركات الإعلان الإيرانية. ومنذ العام 1969 تفرغ لتأسيس قسم للسينما في معهد التنمية العقلية للأطفال والمراهقين. ودأب منذ ذلك الوقت على صناعة الأفلام التسجيلية، الأفلام التي حددت هوى عمره السينمائي لاحقاً، رغم اشتغاله وانشغاله بأفلام روائية لا تقل في أهميتها عن هواه الكبير.

بالنسبة للنقاد، فإن كياروستامي ممثل نموذجي للمخرج الجديد، رغم كرسيه القديم نسبياً، إذا ما أجلسنا عليه مخملباف ومجيدي وبناهي وآخرين غيرهم، يمثلون الموجة الجديدة في السينما الإيرانية.

معتدل القامة نسبياً، ويرتدي نظارات غامقة لا يخلعها أبداً لا في الليل، ولا في النهار، أو هكذا يبدو لي على الأقل. واثق من إطلالته وإرخاء ظلاله، وغير متردد البتة، رغم طغيان صوته الشجي الخفيض على الأوقات المظهّرة بقدرة الريح. وتحت هذا الهدوء الكلّي والتماسك الأليف تقبع شخصية متقدة تلفها حرارة إنسانية رائعة، وإرادة للتفهم لها طعم الكرز المسموح به، إذا ما شئنا مبادلتها بأنخاب السينما التي يعمل

عليها كياروستامي بومضة الاستئلاف إن انقدحت في ليل الإنسان الطويل، الذي لا يعقبه نهار..!!

فيلمه الروائي الأول (المسافر) 1974، قريب كما يبدو للوهلة الأولى من محاولة اكتشاف تعاقب خمسين فيلم حقيقي شاهدها المخرج في حياته السينمائية، فأبطاله يؤمون واقع الاستاديون الرياضي في خلسة عنه. وعلى الطفل الصغير تعقب هذه الوجوه حتى النبع الإنساني الملهم بكاميرا كياروستامي الهاتكة البريئة للمحمية الطبيعية المحوّطة بالجمال والفرضيات الأخلاقية الثابتة.

للمرة الأولى نقف روائياً أمام البطل الصغير، سليل الإنسانية الخافقة المترددة التي تبحث عن شيء مفقود -ظاهرياً هو مباراة كرة القدم- لا يريد لنا المخرج أن نعرفه في الواقع، كما في كل فيلم من أفلامه.. فإذا ما بحثنا معه عن (بيت الصديق) فإننا لن نجد هذا البيت أبداً، رغم وصولنا مع البطل إلى الباب، ورغم تردده في قرعه وانكفائه من عش النور نحو التربة الجوانية للإلهام العاطفي. وإذا ما بحثنا عن الصديق لاحقاً في فوضى زلزال مدمر ضرب شمال إيران عام 1990، فإننا لن نجد هذا الصديق أبداً، ولن نعثر عليه بين الركام المهلك. وهذا هو الأمر بالنسبة للصبي الذي يبحث بين وجوه الناس في الاستاديون عن شيء لن يعثر عليه أبداً. فالحياة الشقية تستمر من دون صديق ومن دون بيت ومن دون عش وحتى من دون مباراة كروية هي شيفرة الحياة ذاتها في الأخذ والرد والمبادلة والعطاء. وهذه هي منظومة كياروستامي السينمائية الرفيعة. منظومة الولّه السينمائي المقيد بمتعة الفقد الأبدي.. وربما تكمن هنا حكمة أفلامه كلها.

عند مشاهدة (المسافر) بالأبيض والأسود بعين مفتوحة وأخرى مغلقة، فإننا نكشف عن استعارات ملونة في هذا التمرين على الرؤية،

إذ يبدو أن الانطلاق من حركة الممثل نفسه، من دون هدف، إنما هو تكثيف لأسلوبية إخراجية في المدار السينمائي المضلِّل، فحب الاكتشاف هو الذي يحركه ويمنعه من التخلي عن التمرين، فالحياة مجرد التصاق بالحركة والبحث والتساؤل حتى في حمّى ثباتها واستقرارها. وتأثر الإنسان بما يراه على الشاشة المفتوحة وليس المغلقة يتطلب خيالاً محلقاً كي يمضي به ويحركه من مقعده خلف فكرة البحث والتقصي، وتلك هي مهمة فيلم (المسافر)، وربما مهمة السينما المتأملة برمتها.

هذه هي الأحاسيس المتوثبة الرائعة التي ميزت هذا الفيلم عن المسافر الصغير الذي يريد استعادة عنصر حاسم في مصيره الشخصي وهو يريد الوصول في الوقت المناسب إلى طهران لحضور مباراة كرة القدم، فينشغل بأولئك الناس الضامرين الهامشيين المبرزين على حساب كل التأويل البصري الذي تحدده دراما الفيلم في سردية بسيطة ولكنها بالغة الأثر إلى الحدود القصوى.

وهذا التأويل قد يدفع بالنظر نحو الأحاسيس الرائعة، إلى تأويل ثانٍ للنص السينمائي الجديد من واقع معجزة البساطة عينها..!!

لن يكون بمقدور أحد إعطاء وصفة جاهزة، أو الإجابة عن أي تساءل، فتطور هذه الأفلام وتشابكها مع تربة سينمائية صالحة لنموها يمزج بغرابة بين واقعية جديدة -كياروستامي مولع بروسيليني أبو الواقعية الإيطالية الجديدة- وبين ذائعة ما بعد الحداثة المحكومة بتطور اللغة نفسها وانفتاح الخيال على تكنيك السينما الفقيرة المبهم، وهو يقيس حرارة الأنفاس المتفجرة من ينابيع الشعر والطفولة الصارخة. وهذه السينما، هي سينما التعرّق الإبداعي، ذلك أن نتاج أي مخرج هو بالضرورة من نتاجات الآخرين، وهنا تكمن نموذجية سينما

مخملباف، ومهرجوي، وأبو الفضل جليلي، وأمير نادري، وسميرة مخملباف التي تعد بالكثير في أحلاف الفن السابع.

وبالنسبة إلى كياروستامي، معجزة هذه السينما وإبصارها الفذّ، فإن النقاء الأخلاقي هو ما يربطه بها، ويوفر لها الأسئلة المفجّرة، إذ لا يجب الانسحاب من بعد تلمس الخطوة الأولى في واحدة من أهم سينمات العالم الثالث على الإطلاق، ذلك إن كل شيء يتحرك ويتغيّر بتوثب الخيال نفسه.

وتظل تلك الأحاسيس رائعة وغريبة وهي تقف على التخوم البعيدة المتوحدة مع الرغبات الإنسانية المتاحة أمامها، وهي تظهر على شاشات المستقبل الفقيرة كحلول نهائية قادرة على ضبط الحواس المتولدة من خيبات العمر الهارب والمغدور. كان ذلك قد بدأ في العام 1971، عندما أطلق عباس كياروستامي سهمه الأول في (الخبز والزقاق).. الفيلم التسجيلي الذي شعّت منه كل تلك الأحاسيس الرائعة وأبخرتها الملونة التي تفوق التكنو-كلور والدولبي والأبعاد الكومبيوترية غنى وثراء و.. سينما..!!

صعوبة أن تكون عباس كياروستامي

من الصعب أن يكون واحداً غيره، فهو فاكهة السينما الإيرانية غير المدللة، ولكن ليست الممنوحة للظلال، إذ يبدو أن حصوله على جوائز من مهرجانات سينمائية أوروبية، ألقى بظلال الشك والرهبة الثقيلة من حول أفلامه، ومن حوله شخصياً، رغم إصراره على البقاء والعمل في إيران من قبل وبعد الثورة الإسلامية.

ورغم انخفاض مستوى الريبة إلى مستوى أقل مما كانت عليه، فإن طائفة من السينمائيين الإيرانيين لا تزال تؤكد على أن شهرة كياروستامي العالمية تعود إلى تبني الغرب له ولأفلامه، ومع ذلك فإن عباس كياروستامي أصبح عملياً رمزاً غير متوج لسينما بلاده رغم «الفاقة» في الشكوك والغرق في النباهة السوداء القاتمة. وقد أناخ امبراطور السينما اليابانية أكيرا كوروساوا، وهو الذي لم يحظ أيضاً بمعاملة جيدة في اليابان بعضاً من هذه الظلال الرمادية حتى أدنى مستوى بقوله الرطب: «لقد حزنت حين علمت بنبأ وفاة ساتياجيت راي، وكنت محبطاً جداً، لكنني حين رأيت أفلام كياروستامي، شكرت الله لأنه أهدانا شخصاً آخر ليسد مكانه».

فارس الأفلام التي لا تكلف شيئاً، وهو غير متطلب البتة، فأفلامه تُباع وتُعرض في كل مكان في العالم. وقد أصبح يمثل ضميراً لهذه

السينما الفقيرة البعيدة عن الحشرجات التقنية الصوتية والبصرية، رغم أن الإقبال على أفلامه في إيران لا يمكن اعتباره كثيفاً بأي حال من الأحوال.

معاندٌ في البحث عن موضوعاته، ومجالدٌ نبيل في صنع «سينما مخنوقة» مالياً، فالأفلام عنده تجرُّ بعضها من داخل الأفلام ذاتها، وهو -أي المخرج- لا يلبث يراقب العالم المنطفئ على سيَّر الراحلين والقادمين الجدد من خلال شبّاك سيارته، فهو صاحب فكرة وضع هذا العالم ضمن إطار، أو برواز مخفف من وطأة النسق البصري. من يشاهد فيلم (تستمر الحياة) يكتشف ببساطة مثل هذا «الإدِّعاء». فالسائق -المخرج السينمائي- والذي يقصد قرية كوكر، مسرح فيلم (أين يسكن الصديق)، للبحث عن أحمد، الذي قضى زمن الشريط كله، وهو يدور بحثاً عن نعمت زادة، ليعطيه دفتر الفروض المدرسية، أو فروض الغائبين عن نسق الحياة ذاتها. وهو النسق المبتكر الذي يشيد كياروستامي أفلامه عليه دون زوائد وانخطاف حكائي لا طائل منه. وهو -أي المخرج في الواقع وليس في الفيلم- ساحر المرآة التي طالما جرى الحديث عنها في الخفاء، ومولّد الأحاسيس والأساطير، فطريقته في وضع أبطاله أمام المرآة، بما فيها من التباس وواقعية وقدرة غير منكرة في التخيل والاصطفاء الدراميين لا تضيع أي فكرة ظلت تضرب في أعماقه حتى تصبح قتاماً فيلمياً على الشريط، أو أثراً مضغوطاً بعد عين لا تدركه حاسة الرؤية. وهو يهتم بكل ما يثير الأحاسيس ويولد فقاعات التأمل اللازمة لحمل نشوى جماليات الروح. وعادة ما يعود إلى أماكن الفيلم الأول ليصور فيلماً ثانياً. فزيارة قباء (السينمات الميتة) تولد الظلال الراجعة مع انطباق المساء، ويلصقها بأرقى المشاعر الإنسانية المكتسبة حديثاً كفرض مدرسي نيابة عن الغائبين مع ملامسة أول ضوء تهمره آلة العرض.

فيلم (تستمر الحياة) أفضى إلى (بين أشجار الزيتون). وهذا الإفضاء الإبداعي ولدت فكرته في الأساس من فروض (أين يسكن الصديق) المدرسية، وهي ذات فروض الاستعارة والغياب المدهشين، إذ أن منظومة التولد والتكشّف هي منْ ألغاز هذه القباء، أو هي براءة الرؤيا فيها مجللة بالحضور الأبدي. ونرى أنفسنا مع هذا الإفضاء منقادين إلى التساؤل التالي: هل ما يجري أمامنا في أفلامه هو تصوير عملية تصوير الواقع، ففي تردده الشعوري نراه هائماً بخلق تلك الحدود الزمنية الشائكة بين الصدق والكذب، بين الافتعال والانفعال، بين الشك واليقين.

المتهم حسين سابزيان الذي ينتحل شخصية المخرج الإيراني محسن مخملباف في فيلم (كلوز - أب) ليمارس سحر الإفضاء السينمائي بين هذه الحدود، نراه يتحدث بجدّة دافقة عن معرفته باللقطة المقربة، وبتقنيات السينما والممثل والسرد والتباين. هذا السحر الواقعي يدفع كياروستامي في قاعة المحاكمة إلى التحدث مباشرة مع سابزيان. إننا نسمع صوته فقط بحضور القاضي الحقيقي (المشغول) ظاهرياً بتصوير المحاكمة من جديد، فيما هو يحاول كشف هذا الإفضاء - اللغز!

❖ تعرفني؟

❖ طبعاً.. رأيتك عندما كنت في السجن.

❖ أريد أن أصورك فهل توافق؟

❖ لا مانع لديّ، فأنا أريد أن أوصل أفكاري للناس.

❖ ماذا تعمل؟

❖ أنا ممثل وأحب السينما.

❖ سوف نضع كاميرتين هنا.. أتعرف معنى ذلك؟

❖ طبعاً أعرف.

❖ عدسة هذه الكاميرا سوف تصورك في كلوز - أب. أتعرف معنى كلوز - أب. والكاميرا الثانية سوف تظل عدستها مغلقة.

❖ بالتأكيد أعرف معنى كلوز - أب.

❖ سوف نسجل الأسئلة التي يطرحها عليك القاضي، وإذا ما حدث إشكال، فإننا نسجل الاعترافات أيضاً.

هذه الرموز المغلقة لا تعفي سابزيان من تهمة الاحتيال الواقعية، كما إنها لا تمنعه من التماهي مع حالة المخرج الواقعية، حتى لو كانت مجمدة درامياً، والمخرج هنا -أي كياروستامي- إنما يعكس في مرآة الساحر الخيالية تلك الرحلة الأسطورية لكل أبطاله -بما فيهم سابزيان- حتى وإن اختلفوا في أفلامه من حيث الأشكال والإرادات والوجوه. فالرحلة لا تنتهي، والأوذيسة الأبدية على حالها تتشابه بتعدد مستوياتها، وهي تتفرد بكل تلك الطرقات المتعرجة والمنحنية في ثلاثية (أين يسكن الصديق - تستمر الحياة - سوف تحملنا الرياح). حتى في فوضى الزلزال الذي يقيم ديكورات الفيلم ويرسم مصائر الأشباح الباقين على قيد الحياة. ففي الفيلم الثاني نرى السائق يمارس هواية المخرج المفضلة بالنظر عبر نافذة السيارة للتخفيف من هول النسق البصري المنطفئ، وهو يبحث عن أحمد ونعمت زادة بطلي فيلمه الأول -قال لي كياروستامي على هامش حواري معه إنه لا يعرف مصيرهما أبداً- وسط (الديكور - الحي المعافى)، فهو يمر بشاب تحوّل إلى أثاث رمزي لشخوص وسط الركام، ويبحث عن طريقة لتثبيت إيريال التلفزيون قبل أن تبدأ مباراة الأرجنتين والبرازيل في نهائيات مونديال كأس العالم، فيما يغادر ابن السائق أباه قبيل الوصول إلى كوكر المعلنة على ألسنة الأشباح مدينة قد

وطأها الزلزال ليشاهد أصل الكذبة الواقعية التي تشغل الشاب والأشباح المقيمين معه في ردهة العالم الافتراضي المشغول بالمباراة ذاتها.

هذا الكذب غير مفجع، والزلزال لا يقلل من شأن مصائرهم والطرق كلها تبدو في التفافاتها الحلزونية مثل المنظور الخاص بكياروستامي وحده. وساحر المرآة يكاد يشبه نفسه في مرآة غيره، فطريقه لا تكتمل حقاً إلا في إغماضة طفل مريض تحمله أمه على كتفها وهو يلوح متعباً بيده للعابر المستقيم الظلال. أو في علاقة مشهرة وحيّة بين فتاة الكومبارس وعامل البوفيه في فيلمه (تستمر الحياة) على شكل سيناريو حب أفلاطوني (بين أشجار الزيتون). أو في طريق طبيب شعبي معالج غير مقيم يحظى برتبة فيلسوف على دراجة نارية عابرة للزمن في (سوف تحملنا الرياح).

كل هذه اللحظات الحقيقية تخفف من نسق العالم ودرجات انطفائه إن تبدت على أشكال معجزات. ولا شك إن العجوز -جد أحمد- في فيلم (أين يسكن الصديق) الذي يريد نقل صورته المنطفئة على شكل نسق بصري إلى حفيده، بالطلب إليه إحضار سجائره، رغم امتلاكه لها في اللحظات الواقعية، إنما يريد أن يمرر الصورة خلسة، فأبوه من قبل كان يعاقبه كل أسبوع ويمنحه توماناً واحداً، وأحياناً كان يعاقبه، وينسى أن يعطيه التومان(*). وحتى لو ذهب أحمد من وقته واشترى السجائر، فإن الصورة ستمر بوصفها تضميناً بصرياً فالتاً من حضن غول المرآة، مرآة الساحر المثبتة في أعماق الصبي وغير الموجودة في الواقع التعسفي. المعجزة يمكن استعادتها في فيلم (كلوز - أب) وإعادة تمريرها في شخصية سابزيان، أو حتى في شخصية معلم أحمد ونعمت زادة في فيلم (أين يسكن الصديق)، وهي عاكسة للقمع الداخلي المهدور بين أعشاش

(*) العملة الإيرانية.

التهميش والعزل، وهنا تترقرق وديعة السينما الحيَّة، وهي تشهد على غور ينابيعها بمنحها شخصيات الجد والمعلم وسابزيان والمهندس بهزاد هذه المستويات المختلفة في التعمق والترسب الدراميين.

وهذه الوديعة لا تبدو أنها محشورة في صندوق فرجة أزلي، إذ لا يبدو معها إن نهاية منطقية سوف توقف هذا الشريط، أو تخفف من حشرجة الآلة التي تقوم بهمره. المحتال سابزيان يشتري وروداً ملونة ويصعد وراء مخملباف الحقيقي على دراجة نارية للاعتذار من العائلة التي وقعت في شراكه من قبل. والمهندس بهزاد الذي يلقي بعظمة الساق الآدمية في مهب الجدول الزمني للماء يريح وهم القرية الكونية المخلخلة والمتصدعة في الوادي الذي يقع في منتصف الحلم الأسود حتى يكسوه بالريش واللحم واللون ويخسره لعدة قرون.!!

وغالباً -بعد الدوران من حول الوديعة- ما تكال الاتهامات لكياروستامي بخصوص التشوش العالق بالخواتيم والنهايات، ففي فيلم (طعم الكرز) تكون نهاية بطله بادي غريبة بعض الشيء، ففيما يشرع بالانتحار، نراه يدخن السيجار ويتلذذ بالطعم الممنوع، ذلك أن الحياة مستمرة حتى من دونه، وهو ربما لا يعرف إن سيرها لن يختل، وإن أحداً من عناصرها لن يفتقد إلى وجوده، فلم لا يأنس هو بما تبقى من وديعة دافقة بالدوران من حولها؟

ليس تشويشاً، فالكثيرون يقفون أمام أفكار كياروستامي وسرعته في إنهاء أفلامه (التي توحي بالارتباك الداخلي) متبصرين فيها. وأما أولئك الذين ينكرون التشوش، فإنهم يرون إن خطأه الأساسي يكمن في ذلك الإيقاع المكهرب الذي يحدده لقصصه من خلال البرواز الأنيق الذي يحيط بمرآته السحرية، المرآة التي تقف لتعكس المشاعر الإنسانية الرهيفة المدهشة بوصفها نواة حيَّة، وتعليمات صادرة عن روابط الحياة

الكيميائية المتقلبة. فيلم (تستمر الحياة) صورة فوتوغرافية عن هذا الإيقاع المكهرب ومُظهّرة بمحلول كيماوي واقعي، فالسائق وابنه يتتبعان آثار أحمد ابن قرية بوشته والذي لا نجد له أثراً في الفيلم، رغم أن أخبار (الناجين الأشباح) الواقفين على فرص الحياة لا تلبث تجيء عبر راديو السيارة، وحتى الواقفين على آثار ومخلفات (الديكور الحي)، إنما يؤكدون لهما معرفتهم بالفيلم ومخرجه، وأهل بوشته، وأهل كوكر. هنا التأمل يصبح نسقاً للاستيهام وانعكاساً له، ويجدّ على أسرى الرحلة التمعن الأكبر بهذا النسق من الشباك المفتوح على اللحظات المغلقة، حتى يبدو كياروستامي وكأنه يعطي أحقية لتثبيت هذه الاتهامات. ولكن مبدعاً مثله لا يمكن له أن يحقق أفلامه في شروط المختبرات التعجيزية التي لا تميّز الفارق في درجات الشبه والولَه السينمائيين المعقودين على السحر، خصوصاً عندما يصبح المرء المسالم فيها وجهاً لوجه أمام الواقع.. أمام المرآة.. وأمام الساحر الهائم في متاهات هذا الاستيهام ومعجزاته اليومية.

كياروستامي لا يقوم في تصوير أفلامه على تحقيق الالتباس والشكوك بخصوص التشوش القصدي، فهو غالباً ما يجيء بحكايات غير منتظرة، وبشاعرية مؤصلة في جوانيات الميزانسين الخاص به، وهو يبحث عن فرنٍ في العالم الآخر لإجراء مكالمة «دافئة» عبر «الهاتف النقّال» المستأجر بين بهزاد مهندس (سوف تحملنا الرياح) الغارق في بلور أنانيته من جهة، وبين من يفترض أنهم ينتظرون موت العجوز المقعدة من جهة أخرى، لا لشيء يُقال، فما من شيء ينبغي أن يُقال أصلاً في «جماليات الفوضى»، و«جماليات الجنة» التي تفوق الأحلام الأكثر اخضراراً خضرة وبناعة. وبالتالي يصبح على جمهور كياروستامي الانحياز إلى هذه الحكايات والجماليات، حتى يتمكن من اكتشاف وتظهير المحتوى الأساسي لهذه الأنساق البصرية، كما نراها في أفلامه.

كياروستامي يمتلك موهبة على نقيض موهبة كياروستامي نفسه..!! وهو لا يستطيع منافحة هذا التفتح البصري والسردي، فمكانه الأثير بين الأوتوستر ادات الفيلمية المؤرقة للجمهور. وهو مغرم بالحياة على طريقة فيلليني نفسه، ذلك أنه من أولئك المنفردين بحيواتهم والتي لا يثيرها انعكاس الأنساق لحظة الوقوف أمام الكاميرا السحرية. وقد يبدو أن النقيض يكمن في أن المخرج يصوّر في كل مرة الفيلم نفسه، فهو قد وقع على حصته الإضافية من الحياة، ومعها حقوق إعادة أفلمتها وإعادة تركيبها واكتشافها بوصفها فاكهة ممنوعة ينبغي التهامها والحفاظ عليها في نفس الوقت. وكل فيلم من أفلامه بهذا المعنى اللزومي يمكن أن يقوم بوصفه قرينة من قرائن الكل، فعندما نتحدث عن بطل (كلوز – أب)، فإننا ننظر إلى بادي بطل (طعم الكرز)، أو إلى أحمد بطل (أين يسكن الصديق) المفجوع بالغياب، كما هو بادي مفجوع بالحياة، وسابزيان مفجوع باللقطة المقربة. وهذه القرينة الفيلمية تتوج دائماً بالأسئلة والشعر، الشعر الغريب الكثيف المتجمع في قاع الإناء البصري الحارق.

حكايات غريبة لا نهايات لها، وحكايات بعيدة مخوّفة، ووجوه أيقونية لها صدى هذا القاع، والذي تختفي وراءه سنوات المراهقة زينب من فيلم (سوف تحملنا الرياح) وهي تقف عند البئر للقاء يوسف، والطريق المسدودة أمام السائق – المخرج من فيلم (أين يسكن الصديق).. وكل تلك الخطوات الشحيحة المتثاقلة، والمصائر البعيدة عن أصحابها، وعن قلوبهم المنطفئة في الصور الميتة، وحقول القمح التي تميزها المساءات الراحلة ببطء عن تلك التلال والأرواح المتبوعة بشيء من الغموض الطفيف واللوعة الحاسرة الرأس والقدمين..!!

سينما الكلمة التي لا تتأرجح في النص السينمائي..

سينما قريبة من محتوى الكتابة ذاتها، والتي تسمح مع بعض البغض بسماع أشياء لا نود سماعها، ورؤية أشياء لا نريد رؤيتها، ففيها نصوص المعلمين والجدود الموتى الفائزين بحليّ الصمت والأنبياء وفرضيات الديكورات الحيّة في كوكر وبوشته والوادي الأسود.

لا يتأرجح النص أبداً أمام نهاية طريق أحمد الواقعي، ونهاية تردده وشجاعته في الوصول إلى البيت المقصود، بين الصديق الشبيه بعش النور، وهو يستمع إلى نصوص العجوز (المفتِنة للروح) في نسب صناعة كل شبابيك ونوافذ وأبواب القرية إليه، أي نسب كل إطارات العالم له في حكايات مملة، هي بشكل من الأشكال انتساب إلى روح المكان.

حتى أن المهندس المثقف بهزاد الذي يصعد وراء طبيب القرى المتجوّل على دراجة نارية (وسيلته الوحيدة للتنقل بين الأزمنة الغامضة) يستمع إلى نصوصه عن الطبيعة وشكوكها بخصوص الإنسان. لا بل إن ارتياباتها تدفع هذا الطبيب المولع بسحرها في لحظات عدم انتشار الأوبئة والمرضى الفقراء والميسورين إن وجدوا، إلى تأملها وتغسيل أقمارها بالماء المقدس حد الذوبان الحيّ في كل تفاصيلها وجزئياتها.

هذه (التعليمية) هي من لا يتأرجح في وجود النص السينمائي، فأفلامه كلها تقع روائياً ما بعد النص. حتى أن صناعة الفيلم من محتوى الفيلم السابق يصبح زيارة للمشاهد، مثل زيارة طبيب القرى الذي لا يجد إلا العجوز المقعدة، فينشغل بدبيب سنوات عمرها الهاربة، ليغوي هذه المريضة بالحياة، ويبدأ بتحليل وجهة نظره، كما وردت في نصوص الزيارة بخصوص الطرق المتعرجة التي لا تؤدي إلى أي مكان. إنه يذوب مع الطبيعة.. يذوب ويتلاشى تماماً، مثل «الأبدي» المتنقل بين الأزمنة بكل هدوء. وهنا لا تتقطع الزيارة أمام صوت المخرج في (كلوز - أب) حتى

يتساءل (المريض الحيّ) عما إذا كان هذا هو صوته أم لا؟ وعما إذا كان يضع الكاميرتين في زاويتين صحيحتين، ليلتقط سانحة الـ (كلوز – أب) المطلوب للمتهم؟

هل يريد الزائر أن يقول شيئاً؟

لا .. فأبطال كياروستامي في متاهة واضحة عند كعب النبع، وهو يراقبهم، ويراقب خلجات أصواتهم، وألوان أفكارهم بعد الانتهاء من كل العمليات الفنية، وربما يريد أن يقول عنهم شيئاً، أو شيئين اثنين.. وهذا قد لا يبدو فيلماً سينمائياً أو فيلمين، فهو يتدخل بصوته ويعزل القاضي الحقيقي عن (المتهم المريض)، ويفسد اللعبة، ويترك لسابزيان حرية التهكم واختيار اللغة التي يريدها في الوقت الذي يريد فيه أن يظهر شيئاً هاماً في هذه اللقطة المقربة، أو (الكلوز – أب) الذي يبدو في الواقع أنه يخص كياروستامي نفسه أكثر من المحتال، ذلك أن كل الإرباكات المتعلقة بأفلامه يمكن أن تستعاد دون أن تتأثر مكانتها، لأن السؤال يكمن في قبول أو عدم قبول سينماه..

وهذا هو مصدر الصعوبة في أن يكون واحداً غيره هو عباس كياروستامي..!!؟

سوف تحملنا الرياح :

السر المكنون في الوادي الأسود

❖ أين هو النفق إذن؟

❖ لقد اجتزناه.

❖ متى؟

❖ إنه خلفنا.

❖ إننا نسير على غير هدى.

❖ اقرأ العنوان لترى أين هو؟

❖ كم مرة عليَّ أن أقرأه؟!

❖ بعد ملتقى الطرق نسلك طريقاً متعرجة.

❖ هذه هي الطريق.. إننا نسير عليها.

❖ بعد هذه الطريق نسير إلى منحدر، ثم نجد شجرة منفردة.

❖ هناك أشجار كثيرة.

❖ ماذا بعد ذلك؟

❖ لا شيء..!!

❖ هناك طريق قرب الشجرة.

❖ وماذا هناك أيضاً؟

❖ هناك طريق يفوق أحلام الله اخضراراً..

❖ ماذا بعد الشجرة؟ اقرأ العنوان.

❖ يقول: شجرة عالية منفردة.

❖ هناك الكثير فوق هذه التلة.. هل هي عالية؟

❖ هذا لن يؤدي بنا إلى أي مكان؟!

هذا «التثفل» البصري النضر يتكئ على نبرة الصوت في فيلم (سوف تحملنا الرياح). إننا نجد أنفسنا بعد كادرات الطريق المتعرجة التي تؤدي رمزياً دور (الكود السينمائي) في اكتشاف قرية «كونية» صغيرة، أمام مجموعة مدينية مثقفة تأتي إلى قرية سياه داره النائية. ومن الواضح أننا لا نعرف سبباً لهذه الرحلة، سوى أن هذه المجموعة تستأجر بيتاً قروياً، وتجلس في انتظار موت عجوز مقعدة لا أحد يعرف عمرها على وجه الدقة، فالصبي فرزاد الذي يقتاد المهندس بهزاد (الوحيد الذي يظهر وجهه من المجموعة) إلى دار عمه هاشمي ماستي، يقول إنها ربما تجاوزت المائة، أو المائة والخمسين، فيرد عليه المهندس متهكماً بأن ما يأتي في الواقع بعد المائة، لا يعود مهماً.

حوارات المجموعة فيما بينها. حوارات مخنوقة ويابسة، ولكنها تدلل على مستويات في ثقافاتهم وتعليمهم. ومفتاح هذه الحوارات سمعي متردد، فنحن لن نرى وجوه حامليها حتى نهاية الفيلم، وهي وجوه قد امّحت، وتلاشت منذ الكادرات الأولى، وفي هذه القرية التي تقع في الوادي الأسود، والتي لا تعود متخيلة، لأن الأجداد لا يريدون تسميتها بالوادي الأبيض «فحين يقدّر لك أن تكون أسود، حتى الماء المقدس سوف

يعجز عن تبييضك». يردد الصبي الذي يحمل كنية زوهراب -اسم الشاعر الصوفي الإيراني المتهم بالفجور والذي يُشاع أنه قضى في ظروف غامضة في بداية ثمانينيات القرن الماضي.

كياروستامي يضع عدسته فوق القرية التي تفقد واقعيتها تدريجياً، ويعمل على سقفها بغير السماء المعهودة، فبصحبة «الهاتف النقّال» المستأجر، والذي لا يستطيع المهندس من خلاله سماع محدثته السيدة كوروغوزا، مما يضطره إلى قيادة سيارته صعوداً إلى الجبل.. إلى أعلى قمة في هذه «القرية المتخيلة» لتفادي التشويش الحاصل في بطن الوادي الأسود، ولينقل عبر الأقمار الصناعية أخبار العجوز المقعدة والتي ينتظر الجميع موتها لسبب غير معروف.

تبدو العلاقات الإنسانية في هذه القرية - الرمزية رغم تواجدها الواقعي في الجغرافيا، شائخة ومفككة بما فيها الكفاية، فالمرأة الحامل التي يستأجر المهندس بهزاد غرفة في بيتها لا يعود يعرفها عندما تضع مولودها، وتطل عليه في اليوم التالي الذي يلي عملية الولادة، فهو يعرفها من بطنها المنتفخ وليس من وجهها. وعندما يريد المهندس الاعتذار من الصبي فرزاد زوهراب لسوء تفاهم بينهما (الصبي يتحدث بين أهل القرية عن وجود كنز هو سبب تواجد هذه المجموعة) نراه يكشف عن انتهازية وتسلط وسطوة، فهو لا يكمل المصافحة بسبب رنين «الهاتف النقّال»، واضطراره لقيادة سيارته باتجاه أعلى قمة ليسمع محدثته، وينقل لها أخبار العجوز المقعدة، واحتمالات موتها، وتتكرر الاتصالات ست مرات في الفيلم لتخدش ما تبقى من رابط إنساني يشد هذه المجموعة المدينية الضامرة إلى أهل القرية الرمزيين في وجودهم.

في إحدى هذه (الاتصالات الجبلية)، يستمع المهندس بهزاد إلى

صوت غناء شجي ينبعث من حفرة عميقة قريبة منه، فيقترب من مصدر الصوت ويحدّث صاحبه الذي لا نرى وجهه:

❖ لماذا توقفت عن الغناء، فصوتك جميل؟!

❖ أنا لا يهمني الغناء، فأنا أحفر بئراً.

❖ ولكن الآبار لا تحفر في أعالي التلال.

❖ أنا أحفر إذن خندقاً للاتصالات.

❖ ناولني هذه العظمة التي بجانبك.

❖ إنها عظمة ساق آدمية.

ويأخذ المهندس العظمة التي كانت تخص فيما مضى كائناً إنسانياً عاش وقرأ وتزوج وربما كتب الأشعار، ويمسح بها فخذه وهو يواصل اتصالاته الخليوية الممّضة والثقيلة، وكأن كل شيء قد انقطع رغم إرخاء ظلال الاتصالات التي لا تنتهي.

وعندما يُدخن صاحب الصوت الجميل (الذي لا نرى وجهه أيضاً) حياً في المقبرة التي يحفر فيها (بئراً أو خندقاً للاتصالات)، فإن المهندس المشغول باتصالاته (السماوية) لا يمد له يد المساعدة، بل يخبر القرويين عنه ويطلب إليهم مساعدته إن كانوا يستطيعون فعل ذلك، ويمضي ليبحث عن أصدقائه الثلاثة الذين ابتاعوا سلال الفراولة، وحزموا حقائبهم للرحيل، دون أن يسمعوا خبر موت العجوز المقعدة، ودون أن نرى وجوههم أبداً.

ويقوم المهندس الانتهازي المطروح في هذا المكان المشفّر بوصفه استعارة عابرة بقلب زمن القرية الواقعي على ظهره، فهو لا يتورع عن سحج أنانيته المتورمة كلها بقلب سلحفاة على ظهرها، حين كانت تعبر

فوق الاستعارة (شاهدة قبر لميت لا نعرف اسمه)، ويمضي ليبحث عن الحليب الطازج في منزل القروي الكردي كاكي رحمان، ويلتقي هناك بالفتاة المراهقة زينب ابنة الستة عشر عاماً، والتي تحلب له البقرة في كهف رطب معتم، فيما يقرأ لها قصيدة للشاعرة الإيرانية فوردوغ فرح زاد، وهي قصيدة عن الألم الإنساني المكتمل في الخفاء:

في ليلي الوجيز

توشك الريح أن تعانق الأوراق

ليلي الوجيز مفعم بالألم المبرح

هل تسمعين وشوشة الظلال؟

هذا الفرح دخيل عليّ

فأنا معتاد على اليأس..

وهناك شيء ما، يحدث في الليل

فالقمر أحمر وقلق

وملتصق بهذا السقف الذي قد ينهار

والغيوم كجمهرة من نساء ناحبات

تنتظر ولادة المطر..

ثانية واحدة.. ثم لا شيء.

وراء هذه النافذة الليل يرتعش

والأرض تكُف عن الدوران وراء هذه النافذة.

هناك غريب يقلق بشأنك وشأني..

أنت في اخضرارك..

ضعي يديك.. على يدي المحببتين،

وأودعي شفتيك المفعمتين بدفء الحياة

إلى ملمس شفتي المحببتين.

ولا ينتظر المهندس أن يكمل القصيدة، ليخبرها بنوع من الوشاية معرفته بلقاءاتها لحبيبها يوسف عند البئر، فتعبر له عن نفورها منه بمقاطعته، وتخبره بامتلاء الإناء بالحليب، فيما يزفر هو بآخر سطر: سوف تحملنا الرياح كالأوراق..!!

من هذا العالم المتصدع في بحر الشغف ونسغ الحياة الماضية في الوادي الأسود (لقطة عامة ساحرة للقرية وهي مضاءة بالشحوب عند الفجر وتستمع إلى غناء الغربان) يقترب كياروستامي من نوافذ أبطاله الغامضين بعد أن فهم إشاراتهم المتقطعة بخصوص هذه الحضارة، وقرر مستوى قدراتهم على تحمل القسوة والألم والتناقضات التي تبدأ منذ الكادر الأول. منذ إطلالة السيارة في تلك الوديان العذراء المنحنية (كما في فيلميه تستمر الحياة وأين يسكن الصديق)، والمسكونة بالشجرة المنفردة التي تفوق أحلام الله اخضراراً. والتي لا تؤدي -الطرق- في الواقع إلى أي مكان، وحتى اللحظات التي يقرر فيها المهندس بهزاد إن السيارة تلفظ أنفاسها أيضاً مثل البشر، ويلقي بعظمة الساق الآدمية في مياه الجدول الزمني للقرية الوهمية، ويظهر لنا بوصفه شخصية طبيعية تحافظ على هارمونيتها وشكوكها.. وعلى تلك النظرات المخاتلة التي تميّز انتهازيته عن ضحكات الفلاحات الخجولات، المنتشرة بعفوية في الوادي الأسود المهمل من قبل الأجداد الكبار.

(سوف تحملنا الرياح) فيلم عن «لغز» شخص واحد يبحث في اخفاقات العالم بصبر وأناة، وعن إخفاقه الشخصي على مستوى إنسانيته بمزيد من التسرع واللهاث، وهو لا يستعيد ذاكرته باللجوء إلى

فاكهة «الهاتف النقّال» الممنوعة، ففي هذا العالم الافتراضي كل شيء منبوذ ووهمي ومتخيل وملقى على قارعة الطريق. وباستثناء عودة المخرج إلى واقعيته الشعرية الممكنة، فإن كل هذه (الرياح) قد تدفع البعض إلى افتراض أن المخرج الكبير عباس كياروستامي ليس سينمائياً محترفاً للوهلة الأولى، مع أن كل كادر من فيلمه ينفّس عن قدرات خيالية تصعّد باتجاه الكتابة السينمائية، التي يليها بعض البرود بدواعي التفهم فقط، فالأشياء الصغيرة لا تجد معناها الحقيقي في حياة بهزاد المزيفة والغارقة في شكلانية (الحليب الطازج) و(الهاتف النقّال المستأجر)، وإنما باتجاه إعادة الكتابة مرة ثانية وثالثة على عنوان هذه القرية المتخيلة التي تحمل اسماً واقعياً، ويؤمها أناس واقعيون، وربما هنا يكمن السر المكنون لعباس كياروستامي..!!

إفريقيا ABC :

الفيروس المبهج الرهيب

فيلم إفريقيا ABC ريبوتاج سينمائي معمول بكاميرا رقمية خفيفة، بوسعها أن تلتقط الأسى والخلجات المبهمة والتنوع الإنساني على وجوه مليوني ضحية كلفة فيروس الإيدز في بلد واحد فقط من إفريقيا.

في الحكاية أن الواقع مجهول حتى إشعار آخر، والكاميرا فيها تنتمي إلى أحلام مفكري السينما في هذه القارة اللابدة على الأسرار الغامضة، والتي تغص بملايين المرشحين لأن يكونوا ضحايا الفيروس المبهج الرهيب..!!

يبدأ الفيلم بوصول رسالة عبر الفاكس إلى المخرج كياروستامي من قبل الصندوق الدولي للتنمية الزراعية، يكلفه فيها بالتوجه إلى هناك، إلى إفريقيا المعذبة. ويحزم المخرج أمتعته برفقة مصوره سيف الله صماديان، ويمضي بطائرة متوجهة إلى هناك، فالأمر في إفريقيا سيان. وهذا الحياد المؤقت يكشف عن سلوك أطفال أوغندا أمام الكاميرا، فهم يفرحون ويصفقون له (للحياد الإنساني) بشيء من الهمهمة الغامضة والبراءة غير المكلفة لأحد عندما تصبح أشد قسوة من الموت الموثق.

أمامنا تستوي صورة فوتوغرافية عن براعة القارة السوداء في هذا النوع من الموت الجماعي (المبهج لهواة النوع)، وهذا بالطبع لا يهم في

حسابات الصندوق الدولي للتنمية الزراعية، فهو يريد أن يجبر كل حاملي فيروس HIV على تعلم أبجدية نظم التوفير المصرفية. وفي مشهد مؤرق يلف الصورة بنوع من القتامة الشمولية نستمع إلى حوار مؤثر بين كياروستامي وصمادیان في الفندق الذي يقيمان فيه، وهي تفسر هذا التكيّف، أو هذا الحياد الذي يقلق الضحايا ويفرحهم في آن. فمن لا يتكيف بسهولة مع سواد الليل الإفريقي وعتمته في خمس دقائق، هي زمن انقطاع التيار الكهربائي واقعياً عن الفندق ينتهي به الأمر إلى الحياد الطبيعي بخصوص العلاقة مع هذا «الفيروس المفرح»، وهكذا، فقد يكفي خمس سنوات لهذا العالم ليتكيف مع الواقع الجديد وينسى إفريقيا كلها. كلام مؤرق، مخيف، لكنه لا يمنع الحياة من الاستمرارية، فالأطفال السود لا يتوقفون عن القفز بمرح مضاعف أمام الكاميرا المفكرة وكأنهم يصرخون بحاملها من الأعماق: أن تكون موتاً، ربما يكون أفضل من الانتصار في هذه المعركة الميؤوس منها. فهم يرقصون ويقيمون طقوسهم من خارج مدارات الحياة، وينصرفون إلى أعمالهم اليومية.. حفل زفاف في الفندق، ونسوة راقصات، ورجال لا يزعجهم موت أطفالهم أمام عيونهم أبداً.

ثمة إشارة تكشف الحياد في هذا الفيلم، طفل أسود ملفوف بشرشف أبيض وموضوع في صندوق كرتوني ومنقول بأبهة وجلال على دراجة هوائية دونما مراسم أو حزن، أو حتى دون موت حقيقي، فنحن نخال الأمر مزحة، لأننا لا نراه، لا نرى موته.. وعندما تموت أي ضحية، تعلن المرأة السوداء وهي تضحك أن الأمر عادي وأصبح مثل شائعة فيها الكثير من صنوف الكذب.

كياروستامي يؤكد في هذا الفيلم أهمية سينما الحياة ذاتها، دون أن يتدخل في اندحارها التدريجي. وهذا النوع من السينما يتحرر تلقائياً

ويغادر الوسطاء من دون أسف، فلا أفعال في خضم البحر الإفريقي المتلاطم، ولا نجوم كبار أو صغار. الأبطال هم أطفال القارة الذين يهددون سلامة وأمن الكون، إذا ما انفجر الفيروس الشيطاني. والديكور هو البعد الإنساني المحايد، الغريب في علاقته بأطفال فرحين بترشيح أنفسهم للموت، بعد أن رفضوا تعلم نظم التوفير المصرفي، فهم بحاجة للمصلات الدوائية غير المتوفرة، والعناية اللازمة، وسبل تعلم الوقاية من الفيروس المبهج اللئيم..!!

في مطعم الفندق نشاهد وجهاً آخر للحياة هناك، أو نشاهد مفتاح الفيلم الذي طال انتظاره. نجد في الردهة الأنيقة زوجين نمساويين شابين يتابعان طفلة أوغندية ترتدي قميصاً عليه ثلاثة حروف، هي مأساة العصر الإفريقي المهمل والمتروك للفوضى المدروسة والمجهزة بالـ ABC. الزوجان الشابان يتبنيان هذه الطفلة ويسافران بها عبر الغيوم بعد أن سقطت المواثيق والأعراف الدولية كلها أمام جائحة التبني الفقيرة، ذلك أن الإشارة ربما تعني تخلياً طوعياً من (العالم المتحضر) عن هذه القارة، قارة العبيد والمارقين والمنبوذين. وهي تعني خطف الرمز، أو أبجدية الحياة وحق هؤلاء (العبيد) بالتعلم والتدرب على مواجهة هذا الفيروس.

والسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان من بعد الصفاء المتاح، هل كان الفيلم خيالاً من نوع الطبول الإفريقية الملهمة؟ كثيرون ربما قالوا إن الانحياز للموت قد يشكل الحقيقة الوحيدة فيه، فكل الوسائط التقنية الدرامية تضيع في مهب الريح لأنها معاقة وهي تتغلغل في ثنايا اللوح الأسود.

الأبطال الذين لم يجئ المؤلف على ذكرهم أبداً، لأنه لا يعرفهم، ولا يعرف ما الذي حلَّ بهم أو بالطفلة المتبناة، لديهم كل مواصفات قوة

الروح الإنسانية المنتخبة، هم الذين يستطيعون التماسك الكلي أمام عدسة الكاميرا الرقمية الخفيفة. الكاميرا المرحة بامتياز، والفائضة أحياناً عن الحاجة في مناخ هذه القارة المسكونة بالأشباح من كل نوع.

الأطفال يؤدون أمام العدسة، وربما يظهرون كمرضى أذكياء على الشاشة. ويتحدث كثيرون وفق مقولة المخرج: «نعرف عن الناس، بقدر ما يريدون أن يسمحوا لنا بمعرفته». مقاومة الشخصية الناجية من الحياة، وقدرتها على التخفي والخجل والتعرّق والخوف.. كلها تصبح وسائط بين الشاشة والحياة ذاتها، ويصبح تبديل السيناريو وتفكيكه غير مهم على الإطلاق، والديكور قبض ريح، والماكياجات لا تهم أمام مراسم دفن الطفل الذي لا نرى موته ودفنه، ولا حتى مرضه.

سينما الحقيقة..

سينما لا تحمل اصطلاحاً جمالياً أو تجميلياً، فهي فلسفة واصطلاح ثقة بالحياة، وبالضمير اليقظ. والفنان هنا يصبح آلة للحقيقة، فهو يخفي عنا الأحلام حتى تصبح ضمانة وتعويذة للتدخل الإيجابي من قبل المبدع عبر حياده وطموحه في أن يصبح الوسيط الوحيد. المشهد الداخلي الذي تقدمه سينمات الحقيقة، ليس أقل موضوعية من هذا «النوع المفبرك» في إدارة دفة المشهد نحو بكورية بدائية بهدف إعادة تركيبها وتوليفها. توجيه الكاميرا (الخفية) يصبح بحد ذاته خضوعاً للحقيقة المطلقة التي تبحث عنها الكاميرا الخفية. ومهما يكن ورغم كل الرغبات الصادية السوداء، فإن السينما لن تتحرر من حضور الشخصية المبدعة ومن اهتماماتها ورغباتها في النفاذ إلى جوهر الأشياء.. وهي في النهاية لا توافق على محدودية الشخصية، بحكم الانكفاء، أو الحياد المخيف.

المحدودية أمام كياروستامي تبدو فقط من جهة واحدة للأشياء وكأنها هي من يقف أمامها وليس العكس. والحيادية تعكس الشيء

الواقعي الوحيد في السينما، وهي لا تسمح بالتلفت يميناً أو يساراً.. فهي تقول للمشاهد: بالضبط هكذا تجري الأمور كما تراها أمامك.

كاميرا كياروستامي المرهفة تتحول في ثوانٍ إلى خزان للخيال، وهو لا يفكر وحيداً، وليس لديه الإمكانية للتفكير وحيداً أصلاً، فهو يكشف ويمنح الحياة ثقته وهي تتحول في ثانية إلى محتكر للخيال أيضاً. والإنسان الموضوع أمامها، ربما يعرف أو لا يعرف على الإطلاق، إن الكاميرا يمكن أن تلتفت أيضاً في درجة مقدارها 359 درجة، وهذا الذي تظهره في الحقيقة يقدم واحدة من 360 إمكانية لرؤية الأحداث المصرح لها بأن تحيا طوعياً في الخيال والندم والموت.. فهي لهواة النوع، وهذا من ألغاز الفيلم التي لا يطالها المفتاح المتأخر في الإفصاح عن نفسه. والمخرج المشغول بتفكيك رموز الصورة الواقعية، ربما يفكك في سرّه الإرباكات التي تنتج عادة من هكذا دوران، لأن الناس يعتقدون إن ما يقدم أو يُصوَّر ما هو إلا الحقيقة بعينها. وهو -أي كياروستامي- لا يصور الحقيقة بشكل آلي، فهي لم تعد كذلك في إفريقيا، ولا يبحث عن تفسيرات لتلك المادة التي حظي بها في فيلمه -الخيالي- إفريقيا ABC. وجاء الاختلاف واضحاً مع أفلامه التسجيلية الأخرى، ذلك إن النسبة الدرامية المفترضة في هذا الفيلم إنما تقدم جمالية السطو على الحياد.. الحياد الإنساني الملغّز. هذا على الأقل ما يشعرنا به فاكس الصندوق الدولي للتنمية الزراعية، فنحس في الصالة بسينما الخط المباشر، ونحس بالحياد، لأن الكاميرا رغم ظهورها في الفيلم كانت معاقة تماماً. وفي هذا يكمن إدراك المخرج للحياد نفسه، وهو في مكان آخر لا يبالغ عندما يقول إنه لم يشاهد في حياته فيلماً واحداً من نوعية ما يسمى بسينما الحقيقة..!!

مومياءات كثيرة . .
والكرات الزجاجية في كل مكان

كانت قد بدأت عروض مهرجان دمشق الثاني عشر منذ ثلاثة أيام. وقد أغرقتنا الأفلام المنتخبة في عتمة الصالات على مدار الوقت لدرجة استحال فيها متابعة كل شيء. لم يكن هناك صيف أو شتاء، بل بين بين. ونثيث المطر الدمشقي لم يكن قد بدأ عروضه من خارج مسابقات الطبيعة الرسمية، وهذا أمرٌ لم يعد مستهجناً على أية حال، فالتبدلات المناخية شبيهة إلى حد ما بالتبدلات السينمائية، وهي تبدلات بالأمزجة والعقول بدرجات متطرفة. جماهير السينما هنا تجدد شبابها دفعة واحدة ولمرة واحدة في كل عامين فهي تتدافع وراء أفلام سوق الفيلم الدولي الأكثر إثارة، وتشيح عن أفلام أخرى. فيما كانت تغادر بعض صالات الأفلام الأخرى لشعور بالملل، أو بالإثم، أو بالاثنين معاً. وقد قُيض لي أن أشاهد الفيلم الأمريكي (15 دقيقة) ولا أعرف لماذا أحسست باليأس والإحباط، من أن يكون روبرت دي نيرو ممثلاً رئيسياً فيه، فهو بائس ومتخرّص حد انتشاره في حمّى القاع الرمزية التي تخلخل الرأس والقلب معاً، وهو فيلم متكلف في رموزه المتداعية.. وهذا يكفي..!!

الفيلم البلغاري (الكرات الزجاجية) سيعرض في العاشرة صباحاً، وهذا توقيت سيء نسبياً، لكن هذا لم يمنعني من تحمّل برد الصباح

القارس والخروج من البيت مبكراً علني أشبع رغبتي ونهمي في حضور أي فيلم بلغاري جديد، فقد مرّت سبع سنوات عجاف منذ أن غادرت صوفيا، وربما في هذا فأل خير بالنسبة لأمراء السينما اللامرئية العاطلين عن العمل، والأحياء من دون صالات أو أفلام أو حتى ديكوباجات ملونة.. إلخ.

لم أتوقع أبداً، ولن أتوقع أن تمتلئ الصالة، فالسينما البلغارية فقيرة مثل سينمات العالم الثالث، وربما لا تغري جمهور المهرجانات بشيء، وبلغاريا التي نقصدها بلد صغير لا ينتج سينما. وهو مثل بقية البلدان التي وقعت تحت تأثير (المنوّم الأمريكي). حتى إن مستوى إنتاجه السينمائي تدنى إلى الصفر تقريباً، منذ بدء مسلسل الانهيارات الكبرى ومفاتيح (الرجل الأخير). وأذكر أنه في العامين اللذين تليا الانهيار البلغاري توقفت السينما البلغارية عن التنفس، وأنتجت في السنة الثالثة فيلماً يائساً ومصفّراً على غير عادتها بعنوان (السيدة المتحركة) عن أوبرا لجوزيف فيردي، ولم ينل تقدير أحد، بل أصبح نكتة القائمين على صناعة السينما هناك. هذه الصناعة التي أفلتت من أيديهم «إلى الأبد»، فقد اختفت جمهورية السينما من مركز (بويانا)، وتسللت إليه رؤوس الأموال الأمريكية والأوروبية بهدف غسيلها في صناعة أفلام الجنس والعنف وانتهاك حريات وأعراض الشعوب الصغيرة، التي تملك فقط شاشات الأحلام الممزقة..!!

بدأت تطفأ الأنوار في الصالة.. وأخذت تطفأ معها سلسلة من الأفلام البلغارية الخالدة مثل قرن الماعز والجسر. وربما انطفأ معها مخرجون من طراز خريستو خريستوف ولودميل ستايكوف ورانغل فالتشانوف وإيفان نيتشيف.. وآخرين لا يخلقون وإنما يصمتون أمام بهاء الأيام الماضية.

الرجل الغامض

وقبل انطفاء آخر لمبة دخل رجل يرتدي نظارتين غامقتين مشهورتين في عالم السينما، ومعه شاب طويل وسيدة نحيلة. ما من شك إنه المخرج الإيراني عباس كياروستامي، فهذه هي طلته البسيطة الواثقة، وتلك نظرته المشهورة بالتأني.. أردت أن أعبر عن الفأل الغامض، ولكنني لم أستطع، فقد منعني ممثل معروف من التعبير بحديثه الشغوف عن جبنة القشقوان البلغاري المشهور، وطعمه الذي لا يفارقه في أي مسرحية يعمل عليها، أو أي مسلسل تلفزيوني، وكان لا يتوقف عن التلذذ والتلمظ بصحبة صديقه.. الممثل والمخرج المسرحي المعروف.. وهما من أسف يجلسان خلفي مباشرة.

حسناً – سوف أشاهد الفيلم، وأمضي للتعرف بالمخرج الإيراني عباس كياروستامي بعد نهاية العرض – قلت لنفسي. كانت الصالة قد غرقت في الظلام المشهور. الظلام الذي يعيد بعث الطقوس من جديد، عندما فاحت رائحة العرض، لتتفتح على ذلك المشهد البلغاري المألوف.. ثلج أبيض لا نهاية لعروضه، ثلج مفتوح على الأزمنة، وكل الأمكنة. هي ذي بلغاريا البيضاء التي لا تفارق الثلج أبداً، لا في الصيف، ولا في الشتاء.. ولا أعرف لماذا كنت أحس دوماً إن الثلج موجود في كل الأفلام البلغارية..!؟

هذا فأل مجتهد بغموضه، فقط لو يتوقف هذا الممثل عن مضغ القشقوان الرمزي، ففيه إملال وثرثرة لا تطاق.. وحدها الدلالة تدور في الخفاء.

❖ ❖ ❖

كرة زجاجية واحدة، شفافة، عذبة وصافية وربما تبدو خالدة،

وهي تنط بين الأمكنة والزحام بشيء من الإقلاق لحامليها، ولا تدّعي علاقة بكرات هرمان هيسة الزجاجية، وتصل إلى آخر الزمان معكورة، ووحيدة كما لحظة سقوطها من جسد الزعيم والموّجه الأول للشعب.. فما هي قصتها؟!

تعيش «ألبينا» أحاسيس متقلبة في مجتمع ممسوس بدور مسرحي ليس له، وعليه أن يرى نفسه بعيون الآخرين. هذه الأحاسيس التي تغمر هذه الشابة - لعبت دورها جانا كارايفانوفا- تجعلها تتنقل بقلق عاصف بين زوج وعشيق، والزوج هنا كان حارساً لضريح الزعيم الشيوعي جورجي ديمتيروف، وهو -أي الزوج- يرفض مغادرة الضريح وسطوة الشخص والمكان، ويظل يتبرم طويلاً حوله بسيارته الروسية المتداعية. والعشيق رجل مافيا تربى في الزمن الجديد. الزمن المأخوذ بالبزنس، وتصفية الحسابات، وشراء الذمم. وهو -أي العشيق- يلعب في ساعات (الخواء الأبيض) المفتوح على ثلج بلغاريا الطويل بدم غيره، فيجيء دخول صديقه «بيشو» على الخط بمثابة ختم لهذا الدم المهدور في لحظة عبثية قاتلة.

«بيشو» هو حامل الكرة الزجاجية. وهو جالب الحظ الدموي في لعبة لا ناقة له فيها. وهذا «المحظوظ»، هو شقيق مسؤول سابق في ضريح الزعيم - المومياء، يؤمن لنفسه فرصة مرافقة وفد صحفي فرنسي جاء لإعداد فيلم وثائقي عن ضريح المومياء الوحيدة في بلغاريا - جثة جورجي ديميتروف المحنطة. ويقوم عالم كبير بالكيمياء الحيوية بتقديم شرح مفصل عن هذه (المومياء الشيوعية): «قام علماء سوفييت مبرزون في مجالاتهم بتركيب محاليل كيماوية خاصة للمحافظة على الجثمان من التحلل، ووضعوه في صندوق زجاجي مملوء بهذا المحلول، بعد أن تم تفريغه من الأحشاء الداخلية وملئه بالكرات الزجاجية المصنوعة من

لدائن خاصة لا يعرف تركيبها على وجه الدقة»، حتى يطفو الجثمان على سطح السائل الكيماوي، ويظل متعوماً لحسابات تتعلق بطبيعة التحنيط، وذلك بغية عرضه يومياً أمام الوفود الزائرة. وأثناء الشرح المفصل الذي يطال أنفاق ومصاعد وأجهزة للتبريد موجودة تحت الضريح المنتصب في وسط العاصمة صوفيا، تسقط كرة زجاجية من يد البروفيسور، وتنط على الأرضية حتى تصل عند قدم «بيشو»، فيلتقطها هذا بيده الراجفة، فيما يبتسم له البروفيسور ببرود، وكأن وجهه تحول بتأثير الإضاءة الباردة المستحكمة بالضريح إلى مومياء ثانية، ويخبره إن الحظ قد ابتسم له من هذه اللحظة.

لكن لعبة المشاعر المتناقضة التي تهز الشابة «ألبينا» في أعماقها تؤدي إلى مصرع (المحظوظ) في لعبة دبرها العشيق. لعبة تافهة دارت أحداثها في بيته الفارغ من أي أثاث، إلا من عشرات تلك الجبنة البلغارية الشهيرة – الجبنة التي يحبها الممثل الذي يتكوم خلفي..!!– والتي ينبغي تصديرها إلى النمسا مفرّغة من محتوياتها، كما تقتضي ألعاب المافيا.

يسقط حامل الكرة «بيشو» صريعاً أمام سيارة ضابط أمن ضجر، ملول، بثلاث عيارات نارية، بعد أن قضى الليل بصحبة صديقه وهو يتحرش بسيارته، بهدف التلذذ بصوت جرس الإنذار فقط. وتقرر «البينا» بعد محاولة انتحار متعثرة في بيت العشيق العودة إلى حضن زوجها الذي يظل يدور بسيارته حول ضريح المعلم والقائد والموجه والزعيم الخالد، ويرفض أن يغادره حتى الكادر الأخير من الفيلم.

(الكرات الزجاجية) ، فيلم جميل عن الأحاسيس الجديدة في بلد خرج لتوه من تحت أنقاض وركام الحروب الباردة. فيلم عن غسيل الأنفاس من تلك الحقبة، حقبة النبلاء الكبار.. حقبة النقاء الشمولي من دون مسوغات، إذ لا يبدو إن القوم البلغار سوف يغادرون سطوة الشخص

والمكان قريباً، فـ(الكرات الزجاجية) -كما قالت لي لاحقاً الممثلة الشابة جانا كارايفانوفا- تنط في كل مكان في بلغاريا، فمن قبل كان عندنا مومياء واحدة والآن تغص البلاد بمومياءات من كل نوع. بلغاريا نفسها تحولت إلى ضريح كبير.

الفيلم ليس حنيناً إلى الأزمنة الماضية، ولكنه تفويت للفرصة على مرحلة الإنشاء المدرسي التي طالما تغنى بها الأطفال وهم على مقاعد الدراسة. تلك المرحلة التي أصبحت سراً مكنوناً على مدى نصف قرن تقريباً.

والآن في (الكرات الزجاجية).. استولوا على الضريح، وسرقوا غفوة المومياء، وأحرقوا بيت الحزب الكبير، فما الذي يريده البلغار أكثر من ذلك؟!

انتهى الفيلم، وكان الرجل صاحب النظارتين الغامقتين يستعد للنهوض بصحبة رفيقيه، فاقتربت منه بهدف التعرف، وارتحت قليلاً، وأنا أنظر إلى يميني، فأجد (كرة زجاجية) تنط من صدر ذلك الممثل المفتون بالقشقوان البلغاري.. وكدت ألتقطها بأصابعي، ولكنني ارتجفت قليلاً:

❖ نعم أنا عباس كياروستامي..!!

❖ هل أعجبك الفيلم؟

❖ أعجبني كثيراً.

قلت ذلك لجانا كارايفانوفا، فانفرجت أساريرها عن ثلج معروف في الأفلام البلغارية.

الكل مشهورون :

أشجار الخوخ مهذبة في هذا الزمان

الكل مشهورون في ردهة الفندق الكبير..

وكل اللقاءات التي انبسطت فيه كانت وراء وداع القتامة المشتقة من نيغاتيف الروح المتعبة، والتي منيت بالكثير من التشقق والحروقات.. وخطأ الألوان.

كانت كل الأسئلة محبطةً مع أن الحياة لذيذة بطعم الكرز.. وممنوعة بحسب شهرة أصحابها.. ممنوعة حتى العظم والجذور المتخيلة كالفهرست.

في معهد الإخراج السينمائي في صوفيا، كنت قد صورت فيلماً روائياً قصيراً عن قصة (موت موظف) لأنطون تشيخوف، ونهاية البطل فيها معروفة للجميع، أما أنا فأردت من بعد كل هذه السنين، من البطل الذي خسر دوره في الحياة وفي برلمان الاعتذارات، ومتاهته المحببة أن يعلّق نفسه على شجرة خوخ. ولمّا فشل في الاتصال بتلك الشخصية المرموقة والمتعالية على كل أشجار الخوخ المهذّبة في هذا الزمان، قرر من بعد نضوب الخيال أن يربط الحبل بالأغصان، وهو يفكر بالموت متعالياً عليه.

كان يجب عليه أن يتسلى بأكل حبات الخوخ النبيذية اللون، حتى يكتشف معها لذة الحياة الممنوعة، ويقضي وقته بالتظاهر بأنه يفكر بجبل الإعدام. ويظل يأكل (الخوخ الواقعي) ويرمي ببذوره إلى الخيال المنضّب، لأن الحياة سوف تستمر من دونه باللهاث والدوران، إن هو تسلل إلى عنقة النهاية المحتدمة ليضع حداً لنهر الموت.

حبل الإعدام النفسي هو حبل الخلاص. هو حبل تحرر هذا الموظف الوهمي الذي لا وجود له في قصة تشيخوف الأصلية من وطأة المنع والانتشار، أما (بادي) بطل طعم الكرز الذي يحفر قبره بيده تحت شجرة الكرز ويدخن السيجار في القبر المفتوح على العالم الداخلي، ولون الظلال الموحشة والغروب.. وينتظر رجلاً ليهيل عليه التراب من بعد أن يتأكد من موته، فإنه يعيش الوطأة بملء إرادته.. وينتظر.

في فيلم طعم الكرز كانت النهاية غريبة (كما يقول المخرج)، فالحياة سوف تستمر من دون بادي، وهي لن تحفل بموته إن تجبّرت، فالذي يؤمن بأن انتحاره ليس إلا وسيلة للانتقام منها (للحياة)، لا يدرك إنها لا تحفل بغيابه، ولن يختل توازنها بموته. بادي يبحث عن رجل مهمات صعبة مستعد للذهاب إلى موقع القبر المفتوح على العالم الخارجي حتى يتأكد من موته وينعيه، أو يعطيه شهادة الوفاة بدفنه، وأضعف الإيمان أن يوقظه من نومته إن لم ينجح بموته..!!

أما الموظف الذي يتحول برغبته إلى حشرة زائدة في سوق البشر، فلن يفتقده أحد من بعد انقطاع حبل الخلاص، ولن يتأثر بغيابه مخلوق يهمه الإيقاع الممنوع حتى لو كان رتيباً في تدليه من الخيال. الموظف هنا لا يموت، بل يفكر بطعم الخوخ السحري.. ويمقت بذوره على عجل.

الكل مشهورون في هذه اللحظة..

الكل مشهورون في ردهة الفندق أو في ردهة السماء، ويوافق

صاحب السعفة الذهبية على الحوار بعد أن يطلب نسخة من فيلمي القصير:

❖ غداً في العاشرة صباحاً.. نلتقي هنا في الرواق.

«ووضع إصبعه في الأرض، في أعمق مكان تصل إليه بارقة إنسان»..!!



كياروستامي :

إننا نعيش في الجانب المعتم من العالم

❖ هل يزعجك أنني تعرفت إليك في عتمة الصالة وأنت تشاهد الفيلم البلغاري (الكرات الزجاجية)؟.

❖❖ من الصعب الإجابة على هذا السؤال - أنت بالطبع لم تزعجني، ولكنني بطبعي لا أحب أن أتعرف إلى الناس كثيراً. أنت تعرف، قد يكون التعارف شيئاً لطيفاً في البداية، ولكنه يتحول فيما بعد إلى كابوس مخيف.

❖ لا تطيق الجلوس خلف طاولة، بل تحب أن ترى العالم من نافذة سيارتك. سائق السيارة في فيلم (تستمر الحياة) هل هو عباس كياروستامي؟

❖❖ لا.. هذه شخصية قريبة مني، ولكنها لا تتطابق معي مائة بالمئة.. ربما هي قريبة فقط.

❖ هل جاء السائق برفقة الطفلين ليضع خاتمة من نوع ما على غياب الشاعر الصوفي زوهراب سيبهري؟!.

❖❖ لا أستطيع شرح أفلامي بالكلمات، وكل صانعي الأفلام لا يقومون بذلك، ولكن السينما تفرض عليَّ طريقة عميقة في التفكير.

على أية حال يجب أن أبدي إعجابي بحساسيتك المفرطة تجاه أفلامي.

❖ في قصيدته التي استوحيت منها فيلم «أين يسكن الصديق» ثمة ما معناه (سنذهب إلى آخر الدرب)، فيما يقول الطفل المسترخي في المقعد الخلفي (والذي هو في الواقع ابن السائق) في فيلم «تستمر الحياة».. (إن درباً يؤدي إلى مكان ما لا يؤدي في النهاية إلا إلى درب مسدودة) هل ستبحث بمفردك عن هذه الدرب في جزء ثالث؟

❖❖ صانع الأفلام لطالما أضاف من شعوره على أفلامه، وبهذه الطريقة أتعامل مع أفلامي. فيلمي هذا يشبه نصف بناء، وبإمكانك الإضافة عليه وكسوه، وأنا متأكد أن قراءتك للفيلم لا يجب بالضرورة أن تشبه قراءتي له. أنت حر بإضافة ما تشاء على هذا البناء. وكما تعرف إن عنوان الفيلم مأخوذ عن قصيدة زوهراب سيبهري، وهذا احترام وتقدير له.

❖ ألا يحمل هذا (التصرف) موقفاً سياسياً مبطناً من موت شاعر يشاع أنه قضى في ظروف غامضة عام 1980؟

❖❖ من طريقة التفكير العادية، السياسة ليست نفس الشيء الذي تفكرون به، ولكن بالنسبة لي يظل الفيلم الشاعري سياسياً أكثر من الفيلم السياسي ومن السياسة بحد ذاتها.

أنا لا أعني بالطبع أن فيلمي شاعري بالكامل، ولكني أرى أحياناً أن الفيلم الشاعري يحمل مدلولات سياسية أكثر. لأن هذا النوع من الأفلام ينفذ في عمق التاريخ ويخترق المشاعر الإنسانية.

❖ هل لديك ميل للتمسك بالقصص التي تنتهي منها؟

❖❖ القصة في فيلمي الأخير لم تنته: وربما الآن سوف أتابعها من جديد.

❖ هل تقف الآن على بعد خطوتين من (وردة العزلة) التي تخص الشاعر زوهراب وتظل ترى طفلاً جديداً أمام كل مشروع فيلم تعمل عليه؟

❖❖ .. أنا كنت أعمل في معهد للأطفال والمراهقين منذ عدة سنين، لذلك أراني مهتم بعالمهم، وربما تظل هي عودة جميلة لطفولتي. لذلك أنا أقول إن طفولتنا تذهب معنا إلى نهاية الطريق. وإذا ما نظرت خلفك سوف ترى وتتأكد أن طفولتك معك وستبقى معك.. خصوصاً في بلد مثل إيران له ثقافته وعاداته الاجتماعية.. والوضع لا يتغير بسهولة، وهذا يعني إن طفولتنا معنا مثل أطفالنا. ويظل أن الأطفال في بلادنا وبلادكم كما أرى ليسوا أطفالاً عاديين، بل هم أطفال بخلقٍ راشدة.. لذلك لدينا مثل هذه النوعية من الأفلام.

❖ لديك ميل واضح لتمجيد الحياة. الطفل في فيلم (المسافر) يمسك بكاميرا عباس كياروستامي ليحتفي بوقائع الحياة كما هي معروضة في (الاستاديون الرياضي).. بطل طعم الكرز (بادي) يحفر القبر في الليل تحت الشجرة الذي يعيد له طعمها شهوة الحياة.. هل تعتقد أن الواقع أهم من السينما؟

❖❖ السينما هي السينما، والواقع هو الواقع. وليس هناك أي اتصال بينهما، ولكن السينما تحاول اكتشاف الواقع وإعادة تركيبه.

والحياة بحد ذاتها ليست مجيدة، ولكنني إذا ما رأيتها بطريقة وردية، فلي أن أمجدها، وإلا فهي ليست مجيدة كما ترى أنت في سؤالك. على أية حال ليس هناك أي طريق أو فرصة لتختار شيئاً آخر. هذه هي الحياة وهذه هي الطريقة التي يجب أن نعيش بها. نحن مجبرون على تلميع هذا الحذاء لأننا لا نملك سواه. عندما لا يكون هناك أي طريق إلا المغادرة.

في فيلم طعم الكرز عرضت الوجه الآخر للعملة، فإذا أردت أن تغادر، فأمامك طريق واحدة. بمعنى أنه إذا أردت أن تغادر فيجب أن يكون عندك سبباً لتمجيد الحياة وإذا لم ترد أن تغادر، فأمامك طريق واحدة..

❖ ما هي؟

❖❖ الانتحار..!! وأعني هنا أن الطريق الوحيدة هي أن تفتح نافذة حتى تستمر الحياة.

❖ لهذا ربما قدمت فيلم (تستمر الحياة) على شكل ريبورتاج عن زلزال واقعي (ضرب إيران عام 1990)؟

❖❖ بالتأكيد عملت الفيلم على شكل ريبورتاج، فهذا الفيلم لم أصنعه أنا، بل الناس الذين نجوا من الزلزال هم الذين صنعوه. كلهم ساعدوني في صنع هذا الفيلم، لأنهم يريدون تجاوز هذه الكارثة والاستمرار بالحياة. عندي فيلم آخر بعنوان (إفريقيا ABC)، وهو قريب في بنيته من فيلم (تستمر الحياة)، لأنك سوف تجد أن كارثة الإيدز في إفريقيا تحصد أرواحاً أكثر من عشرات الزلازل، وسوف تشاهد أيضاً في هذا الفيلم حب الناس للحياة وتمجيدهم لها.

في الواقع كاميرتنا تسجل الحياة، ومن أسف أنه في أغلب الأفلام ترى أغلب المخرجين يقتلون اللحظات الواقعية في الحياة، بهدف تزويرها. ولأنني حي وأمثل كمبدع كل البشر الذين هم على قيد الحياة، سوف أظل أعيد جمع النتف التي أراها في هذا السياق وتركيبها من جديد كلما سنحت لي الفرصة.

❖ ربما لهذا ظهر الشاب وهو يحاول تركيب (هوائي التلفزيون) ليشاهد مباراة كرة قدم في فوضى الزلزال المدمر!؟

❖❖ تماماً..

❖ بعد فوزك بسعفة كان الذهبية عن فيلم (طعم الكرز) استقبلك المحافظون المتشددون في إيران بالبندورة الفاسدة، لأن كاترين دونوف قبّلتك وهي تسلمك الجائزة.. هل يتعاطون في إيران مع أفلامك بنفس الطريقة؟

❖❖ أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال تكمن لديك، لأنكم تعيشون نفس الظروف.

❖ لماذا..؟ لو قبلتني كاترين دونوف لن يرميني أحد بالبندورة..

❖❖ (يضحك) هذا يعني أن الأوضاع عندنا أصعب من أوضاعكم، عندنا الحياة صعبة، وكي تكون ناجحاً في بلادنا، عليك أن تتحمّل المتاعب. وأنا أرى أن أفضل طريقة هي أن أفكر بالمزيد من المشاريع والأفلام.

❖ على أي حال لن يرميني أحد بالبندورة لأنني لست مشهوراً مثلك.

❖❖ الشهرة ومشاكلها، إذ يبدو لي أن الشهرة في الشرق الأوسط شيء كابوسي لصاحبها، وبوذا هو من قال إن الرجل الحكيم لا يلمع، ونحن نعيش في هذا الجانب من العالم.

❖ لذلك تحب عتمة الصالة؟

❖❖ نعم (يضحك)..

❖ قلت ذات مرة أن أهل النظام السياسي في إيران بدأوا يستسيغون أفلامكم ويكتشفون سحر السينما.. القاضي المتشدد سمح لك بتصوير مشهد المحكمة في فيلم (كلوز - أب) لأنه مغرم بأفلام محسن مخملباف..

❖❖ لدي نفس الفكرة التي كتبت على صيغة سؤال. حتى المتدينون مهتمون بمشاهدة وجوههم في السينما، وأنا قلت سابقاً إنهم اكتشفوا سحر السينما بعد الثورة، لأنها كانت محرّمة بالنسبة إليهم قبلها، فهي إباحية وتبحث عن العنف، والآن بعد الثورة تغير الوضع، ولذلك هم يستمتعون بمشاهدة وجوههم وشخصياتهم ونمط معيشتهم في السينما..

❖ بعد أن خلقت السينما الإيرانية مؤلفيها وموضوعاتها.. ألا تعتقد أن تكرار (أفلام الأطفال) قد توصلها إلى درب مسدودة؟

❖❖ الأطفال في المجتمع هم غالبية السكان. ولقد شاهدنا الفيلم السوري (قمران وزيتونة) للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد، وكان رائعاً، وقد استخدم فيه المخرج الأطفال. وهو بذلك كان يكشف بطريقة وأسلوبية ناجحة عن علاقات اجتماعية في تاريخ سوريا المعاصر.

ويظل سوء توظيف الموضوع أياً كان، هو الأساس، سواء أكان الفيلم للأطفال أو للنساء.. على أية حال هذه النوعية من الأفلام بدأت تتناقص في إيران وبدأ المخرجون يتوجهون نحو تيمات أخرى.

❖ تنتج إيران حوالي 80 فيلماً في العام.. ألا يريد النظام السياسي في إيران مقابل توفير هذا الدعم للسينما الإيرانية دعاية له؟

❖❖ لا أعتقد هذا.. ولكن الدعاية تظل دعاية للأمة الإيرانية. نحن نحاول أن نعرّف الوجه الآخر للعملة الذي أصبح مثل كليشة في العالم. وحتى الدولة الإيرانية سوف تحصل على إيجابيات من هذا الإنتاج الوفير، وبالنسبة لي يظل الشعب أكثر أهمية، خاصة أن وسائل الإعلام الغربية تحاول أن تنمط كليشيهات أخرى عن الشعب الإيراني، ونحن نبرز الوجه الآخر من خلال ثقافة وحضارة الأمة الإيرانية.

❖ أكيرا كوروساوا تحدث في حياته الطويلة عن جان رينوار وجون

فورد فقط.. وبعد صمت نصف قرن، عاد للحديث عن ساتياجيت راي وعباس كياروستامي.. أين تجد نفسك بعد هذه المقارنات؟

❖❖ كلماته كانت مؤثرة جداً، وهو عندما أشار لي بإصبعه ترك أثراً كبيراً في نفسي. وأنا في ذلك الوقت الذي تحدث فيه عن أفلامي كنت أحس بالضعف ولم أستطع فعل شيء. على أية حال هذا النوع من التمجيد لن يغير من أسلوبي.

❖ كيف تتعامل مع الممثلين خاصة إذا كانوا أطفالاً.. هل ينفرون منك أحياناً؟

❖❖ أفضل طريقة هي ألا ندمر حياتهم الخاصة والطريقة التي يعيشون بها، لذلك أنا أبحث عن أنسب طفل للشخصية التي أريدها، وأنا لا أحاول أن أغيّر من طبيعتهم بل أحاول أن أغيّر أفكاري ونظرتي لهم.

❖ قلت ذات مرة الأفلام تخرج من القلب ويجب أن تشاهد من القلب. لو رأينا أفلامك بعقولنا ماذا سيحدث؟

❖❖ أنا لم أقل هذا. هذا القول لكوروساوا..!!

❖ لكن وسائل الإعلام تناقلته منسوباً إليك..؟!

❖❖ أنا أعتقد أن العقل لا يجب أن يعمل بعيداً عن القلب، فأي تضارب بينهما لن يكون جيداً، ولذلك ليس هناك أي اختلاف بينهما إذا كنت مهتماً بالتعبير عن الأفلام.

❖ يبدو أن الغرب فشل في بحثه عن مخرجين معارضين بينكم، ولهذا خفت حماسه اتجاهكم في الآونة الأخيرة.. فيلم (قندهار) لمحسن مخملباف منع من قبل عمدة مدينة فرنسية تستضيف مهرجاناً سينمائياً.. ألا يمثل هذا تراجعاً غربياً عن دعم أفلامكم؟

❖❖ أنا متأكد أن الفيلم عرض في فرنسا أو سيعرض، وأنا عندما كنت في باريس قبل مدة كان قد بدأ عرض الفيلم في إيطاليا..

❖ هل لا يزال إذن الغرب مولع بالسر الإيراني خاصة بعد أحداث 11 أيلول 2001؟!

❖❖ بالتأكيد أحداث نيويورك سوف تُغيّر الكثير من الأشياء في العالم وهذه حقيقة، ولكنني متأكد أن هذا لن يغيّر من طبيعة هذه الأشياء بسهولة. أما أنا فسأنتظر وأشاهد وأترقب ما الذي سيحدث؟!

❖ تبني النمساوي وزوجته الأوغندية للطفلة التي ترتدي (تي شيرت) عليه حروف ABC والسفر بها في الطائرة.. هل يمثل تخلياً طوعياً من قبل العالم المتحضر عن القارة السوداء وتركها لمصيرها الغامض والمجهول؟

❖❖ كصانع للفيلم لا أعرف ما الذي حلّ بالطفلة ولكن خلال إقامتي في أوغندا سمعت الكثير عن الدعم الذي تقدمه الدول الأوروبية لمكافحة الإيدز، ولكنني سمعت أيضاً إن هذا الفيروس تم تطويره وإهدائه لإفريقيا كوسيلة للحد من تزايد السكان..!!

❖ في نهاية الفيلم استخدمت مقاطع من موسيقى كلاسيكية.. ولطالما انتقدك المحافظون مراراً لاستخدامك هذا النوع من الموسيقى بوصفها بدعة غريبة.. ألا يزال الوضع على حاله؟

❖❖ لا يمكن تغيير المحافظين بسهولة في إيران، فهم وظفوا كل طاقاتهم للمحافظة على مكتسباتهم.. وتظل الموسيقى الكلاسيكية مثل السماء ليس لها حدود ولا تنتمي إلى أي بلد..!!

في النزول إلى القاع

بعد الحوار مباشرة قالت نازي بيلار إن عباس كياروستامي ومصوره سيف الله صماديان يرغبان بزيارة مخيم للاّجئين الفلسطينيين، ثم أسهبت بالحديث عن فيلم (أطفال شاتيلا) للمخرجة ميّ مصري، وقالت إنها تعرفها شخصياً.

عند تخوم مخيم اليرموك القريب من دمشق، توجست نازي بيلار أثراً ما للفيلم، فما وجدته. وهي لم تتوقع أن ترى مخيماً من هذا النوع، طالما أن شاتيلا هو من يقيم في ذاكرتها. هنا «اللامخيم» إذن، وكياروستامي لم يبدِ أي استغراب، فقد كان يراقب من شباك سيارة الأجرة الصفراء، فيما كان سيف الله منهمكاً بتصوير تلك الطابة الرخامية الخرافية التي باتت تميز تلك التخوم.

هل كان كياروستامي يمهد لتوثيق المخيم، فلقد طلب زيارة إحدى مكاتب المنظمات الفلسطينية المتواجدة في دمشق، وأبدى اهتماماً إضافياً بقاعة الشهيد غسان كنفاني، القاعة التي دارت فيها عروض أفلام إيرانية مثل أطفال السماء لمجيد مجيدي، والتفاحة لسميرة مخملباف وسائق الدراجة لمحسن مخملباف، والمتبقي لسيف الله داد، وفيلم تستمر الحياة لكياروستامي نفسه.

كان سيف الله صماديان مشغولاً في هذه اللحظات بصور غسان كنفاني برفقة آني والصغير فائز، وصورة وديع حداد، وجيفارا غزة – فيما

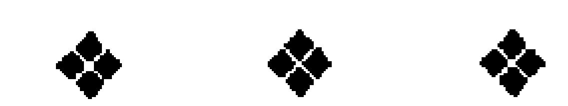
توقف كياروستامي مطولاً أمام صورة الدكتور جورج حبش، وتعرّفت نازي بسرعة إلى صورة الشهيد أبو علي مصطفى الذي اغتالته إسرائيل مؤخراً في رام الله، عبر قصف مكتبه بطائرات الأباتشي الأمريكية (الفاتنة) و(المنبوذة)..!!

في شوارع المخيم كان المخرج يتابع أطفال مدارس وكالة الغوث اللاجئين الفلسطينيين العائدين إلى بيوتهم، ويتوقف بصمته على ملصقات الشهداء التي لم تعدّ تملأ جدران المخيم إلا على حياء، بعد أن تجاوزتها الإعلانات التجارية وملصقات البيع والشراء إلخ..

كانت صورة الدكتور فتحي الشقاقي وهو يحمل بيمينه القرآن تملأ الجدران في ذلك اليوم، فقد هلّت ذكرى اغتياله السادسة، وقد اختلطت صوره بصور منسوخة بالفوتوكوبي لمجازر صبرا وشاتيلا، إحدى أبشع جرائم الحروب المعاصرة، وقد نسيتها الفصائل الفلسطينية في غمرة انهماكها بقضايا أخرى.. وكان واضحاً أن هذه الصور الفقيرة هي بفعل تصرف شخصي من قبل بعض الأفراد المجهولين الذين لا يريدون نسيان الواقعة. وهم يريدون تذكيرنا بها للاعتذار من أنفسنا فقط.

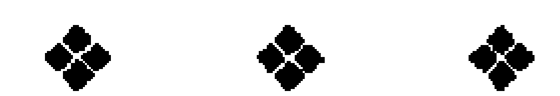
سأل سيف الله صماديان ما إذا كانت صور مجازر صبرا وشاتيلا؟! كان يصور ويصور بصمت غير حيادي، إذ لا يمكن أن تكون كاميرا كياروستامي حيادية هذه المرة؟!!

وتوقف المصور عند بائع أشرطة تسجيلات وطلب أفضل الأغنيات الفلسطينية المتوفرة، وانتقيت له شريط فرقة أغاني العاشقين، الفرقة التي اشتهرت وتفوقت في القرن الماضي، وانتهت مع تشرذم فصائل م. ت. ف.



نائب مدير المدرسة الابتدائية غير المهضوم، لم تهمه سعفة كان

الذهبية التي حصل عليها كياروستامي، وهذا لم يضايق المخرج في شيء، فقد خرج إلى الشوارع للبحث عن سعفة من نوع آخر، سعفة ضاعت بين مطاعم وكالة الغوث، والكروت الزرقاء والحمراء، سعفة ضاعت في رواق المدرسة الابتدائية، ولم يعد مهماً الحصول عليها من جديد، فقد كانت حبات زيوت السمك تتسابق وتتدحرج أمامنا على الاسفلت وتعلن عن وصول سيارة مفتش الأونروا السمين، وهذا ليس من شأن الزيارة، فقد كان غاضباً في سره المفتوح على الهباء، ويريد أن يلعن أجدادنا الغلاظ، الذين ينشرون سروايلهم على حبال فؤاده الملكي..!!



نازي بيلار سألت عن فيروز في محل الأقراص المدمجة، فهي مقيمة في باريس وتعمل في صوت أميركا، ولها أصدقاء لبنانيون، وهي قد زارت بيروت أكثر من مرة، فيما أمسك عباس كياروستامي بخمسة أقراص للعندليب الأسمر عبد الحليم حافظ.. وقال إنه يستمع إليه منذ أربعة عشر عاماً، فهو يحسه ولا يستطيع أن يشرح كيف يتم ذلك، فهو قد اختاره مغنياً مفضلاً والصعوبة تكمن في كيفية الشرح فقط.

هل وجد كياروستامي ضالته الفريدة في اللامخيم؟

سألته ما إذا كان يريد عمل شيء عن الفلسطينيين، وهو المولع بهذه النوعية من الأفلام التي لا تخطر على سماء أحد، فقال بصوت هامس: - لا أعرف الآن.. عندي أشياء خاصة بي لا يمكن التصريح بها، وهذه أحتفظ بها لنفسي.

كياروستامي بين الفيلم والفيلم يصنع فيلماً، وهو أستاذ كبير في هذا النوع من السينما.. يكفيه أن يكون في مكان ما، حتى يضبط عدسة شعوره.. وينزل إلى القاع مهيمناً ومتأكداً وأكيداً..!!

جمال أمريكي

جمال إفريقي

«جمال أمريكي» . .

فيلم حائز على الجوائز والقلوب، وليس فيه حملان أمريكية، وسوف نشاهده قبيل عرض إفريقيا ABC في وقت متأخر جداً من الليل.

الجمال الأمريكي المتاح يتخلى عن مسؤولياته الأخلاقية، وهو جمال محلّى بالسكر ويرتفع فوق آلام الأسرة البشرية المنشغلة بالإيدز والأوبئة و«الحروب على الإرهاب»، وأولى حروب القرن. وهذا الهبوب العاصف للجمال الأمريكي يجرف في طريقه كل (الإرهابيين) المفترضين في القرن الجديد.

والجمال المتكئ على بوابة أعلى معبد في العالم -هووليود- يمر بوصفه (هامبورغراً ثقافياً)، وهو ضرورة اجتماعية مثل صناعة السجائر الفاخرة، وتصيّد المجرمين، وخدمات البريد الالكتروني، ناهيك عن أن استئجار مساحة متر واحد من قطعة أرض تخص هذا الجمال، لتصوير جميلة واحدة مثل كاميرون دياز وديمي مور وجوليا روبرتس، أو أي واحدة أخرى ربما تساوي ثمن مساحة دولة أوغندا، وهي دولة يُقال أنها مستقلة وتقع في العالم الثالث.

هل يقدم لنا الجمال الأمريكي لقاحاً ضد التشاؤم الإنساني؟

إفريقيا دون ABC تقدم صورة شعاعية عن كون الفراق الطويل مع الحياة.

كياروستامي يجر أمتعته في مطار كمبالا برفقة مصوره سيف الله صمداديان ويدخل طواعية في مجاهل إفريقيا حيث الوباء المهذب يعبر عن سعادة الإفريقيين. وهذه الريطة الفيلمية الوثائقية لا تُطاق من جانب أهل الجمال لأسباب تبدو غير معروفة أبداً.

«جمال أمريكي» فيلم ممصوص يموت فيه البطل بعد أن يقضي وقته يتدرب على العادة السرية، وينمّي عضلاته بهدف الإيقاع بصديقة ابنته المراهقة التي أُعجبت به، لو يبادر للاعتناء بعضلاته. لكنه يعافها مع معرفته بعذريتها.. وهذا لا يمنعه من تلقي رصاصة من مسدس زوجته التي تخونه بدورها مع صديق.

افريقيا في هذه الليلة دون ABC، فهي ليست بحاجة للأبجديات الحيَّة والميتة، والأفضل أن تترك على حالها، فما هذا نظام المصارف العالمي الذي يجب على الأوغنديين فك أسراره وتعلمه، في وقت صار الإيدز فيه مصدر غيرة وتعالٍ بين العشاق الأفارقة..!!

شائعة إنسانية حاذقة.. والعالم المتحضّر يسحب وعوده بالتنمية والتعليم ويترك الجوهرة السوداء عرضة للفيروس المبهج اللئيم. في إحدى مشاهد الفيلم عندما يكون النهار أمريكياً بامتياز، يصبح الليل في إفريقيا أشد إظلاماً من قيعان النفس البشرية الملغزة، وينسى كياروستامي اسم الشاعر الذي يتدرب على مجد إنسانيته، فيمضي من كهولته نحو طفولته.. لكنه يتذكر مطلع قصيدة له يقول فيها إن الفرق بين الإنسان والفراشة، هو أن الأول يولد كالفراشة ليتحول إلى دودة قز، أما الفراشة فتولد كدودة ثم تتحول إلى فراشة.

عتمة خمس دقائق كافية لإدارة عقول الناس..

هذا حذق المخرج الكبير، وخمس سنوات من حقن الفيروس يعتاد الناس عليها، ويألفونها مثل الأغاني الفولوكلورية الضامرة من دون إضاءة، وأفلام خام، ومافيولا. خمس دقائق فقط..!!

❖ ❖ ❖

أب إفريقي غير مفجوع بنهاية ابنه.. وهو فرح كلما تبدلت الصورة من أمام ناظريه. والتأمل البصري في حالته يصبح ضلالاً من نوع سينمائي تسجيلي خاص.

ثرثرة البشر سوف تنتهي يوماً على قارعة الطريق، وسيقوم هؤلاء السود لتمجيد الحياة ثانية على قرع الطبول الإفريقية، حتى وإن اجتمعت الأسرة البشرية المستحلبة من الرقائق الإلكترونية لتلّقي مكالمة تفيد بموت «العجوز السوداء المقعدة».. فسيعودون كما كانوا من قبل. هذا هو سر الفيلم.. اللقاح الوحيد ضد الإيدز والتشاؤم الإنساني..!!

إفريقيا دون ABC، فيلم مبني من سمحاق العظام الآدمية، ومن خامة فيلم تسجيلي آخر لم تصوره كاميرا بعد، وهو يعمل على الخلطة السحرية السينمائية، فالجمال الإفريقي يقف على تخوم الأحجيات الغامضة. وأمصال الحكماء، أمصال المخرج عباس كياروستامي لم تفقدنا السينما في ليلة الجمال الأمريكي الفقير.

أرى السينما من نافذة سيارتي

❖ عباس كياروستامي

1 ذات ليلة.. خرجت من قاعة العرض بعد مشاهدة فيلم أمريكي ورأسي يرتجف. كان الدافع الوحيد لعدم خروجي قبل انتهاء الفيلم هو أنني عضو لجنة تحكيم مهرجان فينيسيا.. حيث تشارك أمريكا بهذا الفيلم. قضيت ساعتين تقريباً أمام عرض يخلو من لقطة إنسانية واحدة. فيلم كامل ليس فيه سوى ألوان وأصوات.

عدت إلى الفندق، فتحت التلفزيون.. حيث كان يعرض صوراً من فيلم إيطالي قديم لا أذكر اسمه أو اسم مخرجه مع الأسف. مشاهد لطفل ذهب إلى الحلاق مجبراً ليقص شعره.. أحسست أنني تحررت من «قرف» الفيلم الأمريكي.. تطهرت. هل هذا يعني أنني منحاز للسينما الإيطالية.. متعاطف معها، لأنني عضو لجنة تحكيم أهم مهرجاناتها؟!.. لا أظن. دائماً أقول إن السينما ولدت فرنسية، لكنها تطورت بفضل مخرجين إيطاليين، فيما اهتم الأمريكيون بعوائدها التجارية. أنا أعشق السينما كمتعة. لم أشاهد فيلماً في حياتي من أجل مخرجه.

أحببت الكوميديا النقدية التي قدمها دي سيكا في مرحلة ما بعد

الواقعية.. لكنني كنت أنجذب لصوفيا لورين أكثر من دي سيكا. هل أبالغ إذا قلت إنني لم أشاهد فيلماً من نوعية ما يسمى «سينما الحقيقة»؟! هل أبالغ إذا قلت إنني لم أشاهد في حياتي كلها أكثر من خمسين فيلماً؟!.. ربما.. لكنني لا أبالغ إذا قلت إنني تأثرت فكرياً بأفلام لسينمائيين إيرانيين مثل شهيد سالس وكيميافي وبعض مشاهد فيلم (ساعي البريد) لداريوش مهرجوي.

الإيرانيون يشاهدون فيلمين أو ثلاثة في اليوم، إيرانية ومن جنسيات أخرى. أما أنا فأميل إلى السينما الخاصة.. السينما التي خرجت تحديداً من عباءة الواقعية الإيطالية. ومؤخراً شاهدت فيلم دينوريزي (حياة صعبة). فيلم أنتج قبل 40 عاماً.. بعد خروجي من صالة العرض وجدتني أقول: «ما زلت أحب السينما».

2 أتذكر أن مدير تصوير قال لي في بداية حياتي السينمائية: «إذا أعطيتني مشاهد الفيلم مقطّعة على الورق قبل التصوير بليلة واحدة.. سنصور في وقت أقصر».. وقد فعلت. وفي أول يوم تصوير أحسست منذ لحظة وصولي إلى الاستديو إن ثمة تفكيراً يراودني.. هو أنني لست مرغماً على وضع الكاميرا في نفس المكان الذي حددته مسبقاً. وهكذا تغيّر كل شيء.

أثناء التصوير.. يمكنك أن تكتشف شيئاً لم تفكر فيه من قبل، وكذلك أثناء المونتاج، وقد لاحظت أن هناك سينمائيين يعتقدون في أهمية معلومات من نوع: «لماذا تم قطع المشهد هنا».. أو «نقترب من الشخصية بقدر ما تقترب منها الكاميرا». أنا لا أرى أهمية لذلك. بالعكس.. الاقتراب بالكاميرا قد يعطي معنى الابتعاد عن الشخصية.. لذا أعدت التفكير في كل القواعد التي استقيتها من الكتب.

علينا أن نتعامل مع هذه القواعد بشكل لا يبدو فيه التلفيق

واضحاً.. وهذا يعني تعبئة المشهد بالمزيد من الشحنات الطبيعية. من خلال تجربتي لاحظت أن المصور ينزعج غالباً عندما يدير الممثل رأسه أثناء التصوير ويشكو لي من عدم رؤية وجهه -وجه الممثل- في الكاميرا.. وعادة أسأله: ما الذي يهمك في ذلك؟! لقد قدمنا هذا الممثل من قبل ولا توجد مشكلة إذا أعطى كتفه أو ظهره للكاميرا.. هل تظن أن المشاهد يريد رؤية وجه الممثل عن قرب طوال الوقت؟!

3 الممثل هو الذي يحدد في رأيي مكان الكاميرا. أحياناً تكفي نظرة واحدة في وجه الممثل لأعرف إنه لم ينم ليلة أمس، وعلى هذا الأساس أحدد مكان الكاميرا. هذا يعني ضرورة وجود علاقة مباشرة بالممثل، لأنه هو الذي يجسد الشخصية ويعرض القصة. الممثل -فوق ذلك- سيناريست ومخرج وأحياناً مونتيير، لذا لا ينبغي أن نقرر شيئاً بدونه.. (أنا كثيراً ما غيّرت عدسة الكاميرا بما يتناسب مع سلوك الممثل أثناء التصوير). آه.. تسألني كيف يكون الممثل مخرجاً. عندما أدعو شخصاً ليمثل في أحد أفلامي.. أشعر دائماً وكأن لسان حاله يقول: «أنا أمثل..؟.. أنا لا أعرف كيف أمثل». في الواقع أنا أطمئن لهذه الإجابة لأنها تعني بالضبط أنه سيمثل. والممثلون الذين عملوا معي وصلوا إلى مستوى وقدرات لا حدَّ لها.. أحياناً يصححون لي ما أفعل.

كيف أتعامل مع الممثل؟

إذا كانت الشخصية خائفة.. أخيفها. إذا كانت سعيدة أبهجها. هكذا تكون طبيعية، فأنا لا أتحمل المشاعر المصطنعة، الممثلون كالكتب. وأنا لا أحاول عادة أن أشرح للممثل خطوط الشخصية حتى لا أقيده وأقيد نفسي. الممثل معي حرٌّ في اختيار الكلمات التي يفضلها وإلا سيتحول إلى ممثل نمطي.

على أية حال.. أنا لا أجد مشكلة في إخراج ما في داخل الممثل.. حتى من دون سيناريو مكتوب. من المستحيل تلقين الممثل جملة ليعيدها أثناء التصوير، كما أنه من الصعب إعداد الممثل وفق مناهج تراثية قديمة. علينا أن نجعل الممثلين يصدقون ما ينطقون به.. كيف؟ من خلال جو يسمح بتجريب مشاعر من شأنها أن تساعدهم على ذلك.

4 الصوت..؟ الصوت بالنسبة لي يفوق الصورة من حيث الأهمية. نحن نثري سطح الصورة من خلال رؤانا البصرية. والصوت هو الذي يمنح هذه الصورة عمقاً أو «بعداً ثالثاً».. هو الذي يسد ثغراتها.

5 عادة.. أرى العالم من نافذة سيارتي. الأفكار تتدفق في رأسي بصورة أفضل مما لو كنت جالساً خلف مكتب.. ربما لأن البحث -حتى بلا غاية أو هدف- ركن أساسي في فلسفات الشرق. البحث، الرغبة في الاكتشاف - هو الذي «يحركنا». الحياة بالنسبة لي «حركة». حتى في سكوتها أو ثباتها. حركة مادية أو ذهنية.. لا يهم، المهم أن هذه الفكرة متضمنة في كل أفلامي.

لا أعتقد أن هناك فيلماً -مهما بلغت أهميته- قادر على إيقاف الزمن. كل شيء يتحرك، والسينما حركة. المشاهد -بينما هو جالس في مقعده يشاهد الفيلم- يتحرك، يذهب بعيداً مع أفكاره وخيالاته.. وإلا فلا معنى لذهابه إلى صالة العرض. نحن، صانعو الأفلام نستدرجه إلى رحلة.. رحلات - ليس في مقدوره أن يقوم بها وحده.. خارج حدود الفيلم.

6 سألني أحد الصحفيين في نهاية حوار أجراه معي:

❖ هل أنت عباس كياروستامي الحقيقي؟!

فأجبته:

❖ ماذا تعتقد أنت؟

فقال:

❖ لا أعرف..

قلت له:

❖ ولا أنا، مع ذلك فعباس كياروستامي لا يمكن بحال أن يكون حقيقياً، فكيف لـ«اسم» أن يكون حقيقياً؟!

فيلموغرافيا

الأفلام القصيرة:

الخبز والشارع، 1970، 12 دقيقة / أبيض وأسود.

التسلية، 1972، 10.45 دقيقة / أبيض وأسود.

حلان لمشكلة، 1975، 4.45 دقيقة / ملون.

أستطيع أنا أيضاً، 1975، 3.30 دقيقة / ملون.

الألوان، 1976، 15 دقيقة ، ملون.

غرامة على المدرِّسين، 1977، ملون.

حلٌ، 1978، 11 دقيقة / ملون.

نظامي أم غير نظامي، 1981، 15 دقيقة / ملون.

الكورس، 1982، 17 دقيقة / ملون.

الأفلام المتوسطة:

الخبرة، 1973، 60 دقيقة / أبيض وأسود.

كتابة السيناريوهات:

السائق، 1980، إخراج ناصر زيراني.

أنا أكيد نفسي، 1985، إخراج إبراهيم فوروزوش.

المفتاح، 1986، إخراج إبراهيم فوروزوش.

ثلاثة وجوه لمندوب الفصل، 1989، إخراج حسن أكاكاريمي.

البالون الأبيض، 1995، إخراج جعفر باناهي.

الأفلام الطويلة:

المسافر، 1974 / أبيض وأسود.

العلاقة، 1977 / ملون.

اين يسكن الصديق، 1987 / ملون.

(فكرة الفيلم مستوحاة من قصيدة للشاعر زوهراب سيبهري بنفس العنوان).

واجبات منزلية، 1990 / ملون.

كلوز – أب، 1992 / ملون.

(جائزة سينما ريمني الفضية).

وتستمر الحياة، 1992 / ملون.

(جائزة روسيليني من مهرجان كان).

بين أشجار الزيتون، 1994 / ملون.

رحلة باتجاه الفجر، 1996 / ملون.

طعم الكرز، 1997 / ملون.

(حاصل على السعفة الذهبية في مهرجان كان 1997).

سوف تحملنا الرياح، 1999 / ملون.

إفريقيا ABC، 2001 / ملون.

عشرة، 2002 / ملون.

(شارك في مهرجان كان – الدورة 55).

صدر عن دار كنعان 2000 - 2001 - 2002 :

	عنوان الكتاب	المؤلف / المترجم
1	قضايا وشهادات / سعد الله ونوس (بحث)	مجموعة باحثين
2	الجنرال (رواية)	آلان سيلتو
3	العقلانية العملية (فلسفة)	بيير بورديو
4	بابل والكتاب المقدس (تراث)	جان بوتيرو
5	الرقص مع الذئاب (سينما)	نك يانغ
6	مسرحية البحث عن السيد جلجامش (مسرح)	محمد سيف
7	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج1 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
8	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج2 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
9	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج3 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
10	وعليك تتكئ الحياة (شعر)	ممدوح عدوان
11	وحوش العاطفة (شعر)	لقمان ديركي
12	بيان ضد الأبارتايد (سياسة)	د.محمد حافظ يعقوب
13	القيمة والمعيار (نقد)	يوسف سامي اليوسف
14	من دولة الإكراه إلى الديمقراطية (سياسة)	عماد شعيبي
15	القلم والسيف (سياسة)	إدوارد سعيد
16	زمن يحترق (قصص)	غزالة درويش
17	شتاء البحر (قصص)	غزالة درويش
18	بين الإسلام والغرب (فلسفة)	مكسيم رودنسون
19	من قريب من بعيد (فلسفة)	كلود ليفي شتراوس
20	صعود وأفول فلسطين (سياسة)	نورمان ج. فنكلستين
21	اعترافات عربي طيب (رواية)	يورام كانيوك
22	ومض الأعماق «مقالات في علم الجمال والنقد»	ت.د.علي نجيب إبراهيم
23	رائحة الأنثى (رواية)	أمين الزاوي

24	مواعيد (شعر)	محمد صارم
25	موكب البطل البري (قصص قصيرة)	علي الكردي
26	ضباب البخور (قصص قصيرة)	عمار قدور
27	بؤس العالم (ثلاثة أجزاء) (علم اجتماع)	بيير بورديو
28	المرأة في الإسلام (قراءة معاصرة)	د. برهان زريق
29	الخيال والحرية	يوسف سامي اليوسف
30	شرك الدم	مصطفى الولي
31	جنجر وفريد (سينما)	فيدريكو فيلليني
32	ياءً.. وعد على شفة مغلقة (شعر)	إسماعيل الرفاعي
33	ساعي البريد	أنطونيو سكارميتا
34	اسق العطاش (شعر)	محمود كفى
35	هيروشيما (شعر)	وفيق خنسة
36	الدعابة المرة (حوارات)	محمد القيسي
37	الضغينة والهوى (رواية)	فواز حداد
38	على غفلة من يديك (شعر)	هنادي زرقه
39	بوح في المتاح (حوارات)	إلياس شوفاني
40	التباس (قصص)	ماهر منزلجي
41	سيكلوجية الحب والعلاقات الأسرية (علم اجتماع)	سيرغي كوفالوف
42	استمرارية التاريخ (رد على نظرية نهاية التاريخ)	عمانوئيل فاليرشتاين
43	حوارات المنفيين (حوارات)	برتولد بريشت
44	مائة هم ومائة شكوى	نظيفة قاغي
45	عام مضى والانتفاضة تتجذر	تيسير قبعة
46	باب الحيرة «رواية»	أنيسة عبود
47	جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم «نقد»	د. علي نجيب إبراهيم
48	مقال في الرواية «نقد»	يوسف سامي اليوسف
49	الخديعة المرعبة «سياسة»	تيري ميسان



عباس كياروستامي

فاكهة السينما الممنوعة

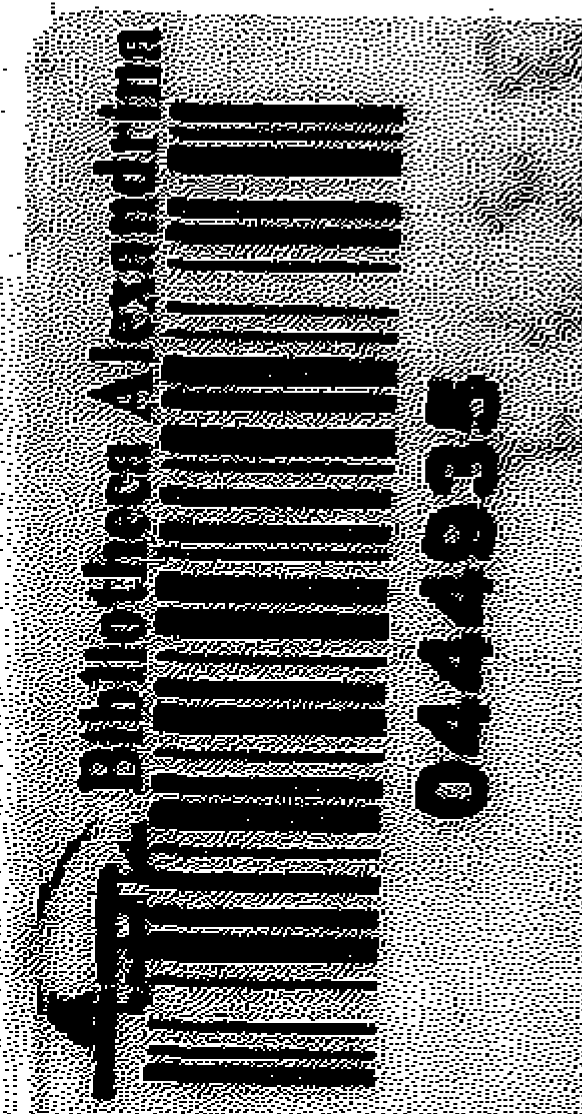
خلال عرض فيلمي المخرج الإيراني عباس كياروستامي (أين يسكن الصديق -تستمر الحياة) في العاصمة اليابانية - طوكيو، كتب إمبراطور السينما اليابانية أكيرا كوروساوا هذا التعليق في النشرة الإعلامية المرافقة للعرض:

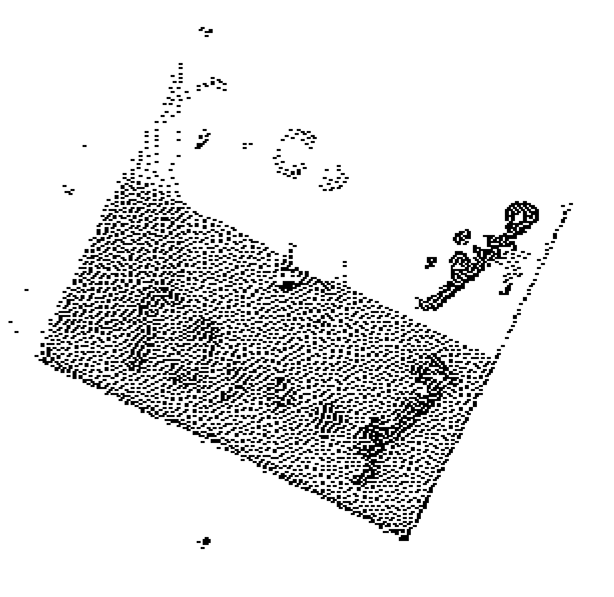
«أعتقد أن أفلام المخرج الإيراني عباس كياروستامي رائعة واستثنائية، والكلمات وحدها تعجز عن وصف مشاعري.. على أنني أقترح عليكم مشاهدتها، وعندها سوف تعرفون ما أعنيه.

إن ساتياجيت راي قد مات، ومنذ هذه اللحظة أحس بالتيه والتخبط، وأجدني مقلوباً رأساً على عقب، ولكن مجرد مشاهدة أفلام كياروستامي تدعوني لأن أشكر الله، فقد حصلنا على بديل صالح لراي.

في الأونة الأخيرة ومع تردي أحوال السينما في الدول المتقدمة سوف نجد بعض الأمم وبخبرات بسيطة في مجالات صناعة السينما، قد أنتجت أعمالاً قيّمة.. وما أعنيه هو أنني لابد من أن أقف لحظة تأمل جادة من بعد مشاهدتي لأفلام كياروستامي».

هذا (الإطراء) الاستثنائي ما كان ليصدر عن مخرج في مكانة [illegible] كوروساوا، فهو نادراً ما يتحدث عن أفلام (الآخرين)، وهو لم يعل[illegible] نصف قرن مضى إلا على أفلام أندريه تاركوفسكي، وجون كاسافي[illegible] وساتياجيت راي.. والآن فقط تجيء أفلام كياروستامي لتحرضه [illegible] القول.






دار كنعان
للدراسات والنشر
والخدمات الإعلامية